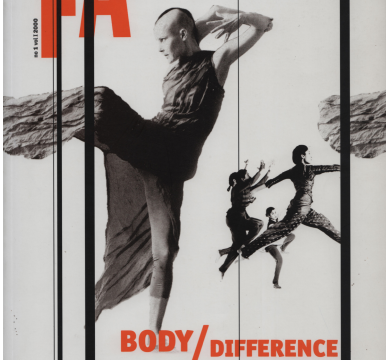


no 1 vol 1 2000

# ...Fama

A joint edition of *Frakcija* and *Maska*



## BODY/DIFFERENCE

DANCE



Landeshauptstadt  
München  
Kulturreferat



Publishers:  
Frakcija / Center for Drama Arts  
Hibernova 21  
10000 Zagreb  
Croatia  
phone/fax +385 1 4856 455  
&  
Maska  
Metelkova 6  
1000 Ljubljana  
Slovenia  
phone/fax +386 61 1313122

Editorial board:  
Marin Blazević  
Ivo Kolarik  
Emil Krsutin  
Bojana Kunrt  
Aldo Mikšević  
Goran Savić  
Pristal  
Dana Sogho

Proof-reading:  
Harald Griebener  
Dominique Kallert  
Lara Marković  
Christine Krensek  
Boris Perić  
Sanja Stanić - Marković  
Heldran Thomas

In collaboration with / In Zusammenarbeit mit:  
**DANCE** - 7. Internationales Festival des  
zeitgenössischen Tanzes der Landeshauptstadt  
München

Organizer/Veranstalter:  
Kulturreferat der Landeshauptstadt München  
gefordert vom Freistaat Bayern im Rahmen von  
Bayern 2000

Festival Director:  
Gabriele Naumann

Editorial Collaboration:  
Christine Pfla

Art Direction:  
Igor Marčak

Progress & Printing:  
Pristal

This issue of FAMA was financially supported by:  
Ministry of Culture of the Republic of Slovenia  
Open Society Institute - Slovenia  
Open Society Institute - Croatia

Thanks to:  
all the authors, Agata Janika, Jari Krpan, Tadea  
Dag, Heide Ramm, Arnd Wesemann

# DANCE

7. Internationales Festival des zeitgenössischen  
Tanzes der Landeshauptstadt München

Veranstalter/Organizer:



Landeshauptstadt  
München  
**Kulturreferat**

Kulturreferat der Landeshauptstadt München,  
gefordert vom Freistaat Bayern im Rahmen von  
Bayern 2000

Mitveranstalter / Co-Organizer:  
Spielraum München e.V. - eine Initiative der  
Stadt München und der BMW AG

In Collaboration with/In Zusammenarbeit mit:  
Bayerisches Staatsschauspiel / Marstall  
Bayerische Theaterakademie August Everding  
Münchner Volkstheater  
NT. Neues Theater München  
Stadtforum München

Supported by/Unterstützt von:  
GOETHE-INSTITUT / GOETHE-Forum  
The British Council  
The Japan Foundation  
The National Culture and Arts Foundation of  
Taiwan  
Tafelberg Vertretung in Deutschland / Büro  
München  
The Tokyo Metropolitan Foundation for History  
and Culture



Where is the place of the "performing body" within the oppositions global/local, universal/particular, different/equal, natural/cultural? Do we need a "politics of recognition" of the "cultural-specific" bodies? In the scope of structural linguistics differences are *sine qua non* of the system of language, for deconstructivism they are inconceivable without the notions of temporality and space. If we say that society is a construction based on differences (class, gender, ethnicity, political orientations...), it is simply another way of saying that no society exists out of time (history) and space (territory). As in the case of society, performing arts are at the same time temporal and spatial. Again, when speaking of performing arts produced within real or fictional time, within the concepts of real or virtual space, these differences are basically a few variations on the same crucial dimensions of time and space.

In the first issue of *FAMA*, a joint edition of theatre journals *Frakcija* and *Maska*, we were looking for texts discussing various aspects of (body) and other "differences" and "indifferences" from the point of view of many "local" perspectives, at the same time capable of theorising on the level of global implications of the difference/indifference model. The performer's body and his variations/transformations within the model was often foremost our interest. On the one hand, we wanted the invited authors to think about the possible influences of history and territory (particular culture, tradition, art production etc.) on these transformations, on the other hand, we expected the authors to be willing to think and theorise the global processes infecting performing bodies and "body politics" (for instance, new technologies, artificial life, global markets, handicapped bodies etc.).

The main question, as stated in the text "The Body In Difference" by André Lepecki, was "how the body from another culture becomes the body of the Other." Discursive practices produce different corporealities by displacing the boundaries of Otherness, from the fronts of national and cultural exoticisation of the foreigner, to the isolation of the "handicapped" body and the body in the state of illness. On the other hand, it should be emphasised, as in Lepecki's text, that "the construction of difference does not require radical bodily diversity." Demarcation of boundaries is an ideological operation which is constantly produced within respective cultures and nations. The intention of this edition is to promote a different way of thinking, rather than, in Edward Said's words, "to posit as essential something which is historically created and the result of interpretation."

Aldo Milčević  
Goran Sergej Pristas



- 4 **Who is Viewed as Universal and Who is Viewed as Cultural?**  
*Gabriele Nazzari*
- 6 **The Body in Difference**  
*André Lepecki*
- 14 **Virtual Theatre Bodies**  
*Hans-Thies Lehmann*
- 19 **The Body, Theory and Ideology in the Discourse of Theatre Anthropology**  
*Aldo Marchi*
- 24 **When the World Awakens to African Dance**  
*Tarouba Konate*
- 28 **Other Rooms - African Women's Writing**  
*Natalia Hnatiuk*
- 32 **Painting with Music: A Performance Across Cultures**  
*Trish T. Minh-ha*
- 38 **Restoration of Behaviour: A Look at the South East Asian Laboratory 1996**  
*Greg Keng Sen*
- 42 **The Body in Crisis & the Future of the Intercultural**  
*Fausto Blarucha*
- 48 **Connectivity, and the Fate of the Unconnected**  
*Olu Oguibe*
- 53 **Ethno-cyborgs and Genetically engineered Mexicans**  
*Guillermo Gomez-Peña*
- 58 **Dragan Živadinov's Noordung Cosmokinetic Cabinet Theatre**  
*Martina Gršinič*
- 63 **Stories of a Body**  
*Mary Duffy*

# *contents*



# Who

## Who is seen as universal, who as cultural?

INTERVIEW WITH  
GABRIELE NAUMANN,  
ARTISTIC DIRECTOR  
OF DANCE 2000

Artists relate to diverse communities and their origins are made up of various partial identities. For us, intercultural means between the worlds. That "in-between" situation is relevant, because it sometimes means two poles, or two overlapping counterparts, or two sides of a gap one can never overcome and has to learn to live with



**P:** What were the starting points for the research you've done and how does it reflect on the artistic concept of the *DANCE 2000 festival*?

**Gabrielle Naumann:** There were several layers: the city of Munich asked me in November 1993 whether I'd be interested in curating a multicultural dance festival for the year 2000. We finally agreed that the concept of multiculturalism is not the thing to focus upon. The notion of multiculturalism embraces a lot of different microcosmos which exist side by side, but do not necessarily interact with each other. The notion of interculturalism has the potential of establishing connections, developing relationships between different poles of reality, and is more demanding in terms of defining one's points of reference and going beyond what for some are borders. Globalisation and internationalisation are not theoretical issues anymore. Actual politics has affected our daily lives and challenged our concerns. The performing arts and dance are artistic expressions resulting from processes that reflect and mirror the modern life. The intercultural performance is not an unsearched field at all. But Europe kept itself busy by promoting international Europeanism and its national cultural sensibilities. The changing reality was faster and showed that it is not all about European intercontinental - that the changes are much wider than the consciousness of the emancipation from the dominant western gaze. Today it is not enough to re-establish the international performing arts as intercultural per se anymore. The argumentation, which mostly reflects the western view, is based on the structural system of markets that has been built over the last years. The age demands that one should find ways of analysing non-European workforms and see whether our models of thinking about contemporary art are also able to include some other ways of thinking. We are more and more familiar with the radicalism of the new sciences which challenge the philosophies of life. The very category of international performing arts has been put into question, whether we want it or not.

**P:** How did this situation influence your selection?

**Gabrielle Naumann:** Artists are helping us to generate visual "games," to deconstruct and reconstruct landscapes of reality from their personal understanding of contemporaneity. Apart from the results of these productions, there are processes that are pitfalls for our gaze. How do we see contemporary non-European workforms, what do they challenge? What happens to a body diving into another culture, being confronted with other forms of

knowledge? What happens to knowledge - does it "simply" become a condensed form, does it go beyond form, does it transcend it, does it reach a different spiritual level?

Sardano W. Kusano, choreographer from Java, speaks about these processes and this knowledge in terms of muscular consciousness. Our objective was not to discover a new - or what some would call young - scene. I was much more interested in following strong artistic individuals for whom those liminal experiences are not a result of some fashion trend which comes and goes, but reflections of their own lives and their philosophy of life as an ongoing artistic research. We are inviting artists who live in the modern metropolis in Asia, India, Africa and Europe, who are familiar with both their respective traditional social values and international global developments. These artists juxtapose and weave together various overlapping realities and perceive the gaps they live by as means of artistic challenge. I was mostly interested in artists who are aware of the traditional artistic forms in their own changing societies, but are not enthralled by them. What does tradition mean? Traditions are different systems of knowledge. To create a tradition is to create a process for handing the knowledge over. There is nothing so changeable as a tradition. Traditions merely become points of reference. They are transformed when they no longer help people to orientate their lives, or else become petrified as fixed, unchangeable attitudes. We are familiar with those changes in our own circumstances as well. The references to the traditional art are not seen as fixed concepts of form and spirit. The point was more to grasp and understand what do traditional forms of their art offer in terms of understanding the contemporaneity. Art exists through the minefields of polarisation.

**P:** The programme is based on your long-term research. What is the history of that research?

**Gabrielle Naumann:** The first artistic project concentrating on non-European workforms that I initiated started in 1986. Because of my background in the science of religion I was deeply interested in the second

generation of non-European artists, living and creating in Europe in diaspora. I was interested in their stories, their artistic creations and their evolving thoughts. The metropolis I researched were London, Paris, Amsterdam, Lisbon, Barcelona. Through history there might have been some references. What I came to realise was a total exclusion of these artists from the so-called professional field. The invisibility of these artists was amazing. The political climate at that time was one of absolute ignorance, the bottom line being that in this area one could not speak about art or artists. It was very interesting to come to know these attitudes. If we look back, we see now that there is on the one hand a different sensibility, brought by the challenges of the changing daily reality, as well as that the artists have emancipated themselves from the restrictions through their artistic creations, and are gaining recognition in the fields of contemporary performing arts. British artists and their supporters have created the field in which the public and those responsible could no longer avoid rethinking Britain and Europe. This example is interesting, because it started the increase of interest shared by the artists and their mentors. It is different from the results of strategic political decisions of governmental institutions to initiate projects with the aim of face-lifting the power interests. There is an increased space for creativity and this is important. At that time my interests drew me to South-east Asia, to North Africa, to India, and I stayed there for many months to follow as much as I could the way of thinking and expression of these artists, to listen, to learn, to get a sense of their understanding of tradition in modern life, of how the artists in this situation question their approaches in their respective communities. There is no pure art. Links with other dimensions of thinking and expression have generated continuous trade and discussion about the principles of ownership. Whose do the images belong to? The question works on both sides. Sampling, decontextualisation and recontextualisation of forms and philosophies challenge the poetic attitudes about origins as models of thinking, rendering them inadequate for modern life.

**P:** There is always the danger of creating some new "other."

**Gabrielle Naumann:** For me it is not important what the so-called "other" is, it is always somebody else's other. It is more interesting to see how the "other" fails to fit into our romanticised idea about the "other." Europe defines itself with the exoticism of the foreign. It is a.k.a. for Europe to

be reaching out of itself, however belatedly, seeing itself as being multicultural in itself, but what is important is what is this self-referential statement used for further on. How do we deal with the intercultural embracement of kitsch? Is it important to discover through the performing arts what the "other" is, or is it more about how a different viewpoint undermines the dominant culture's assumptions about "otherness?" For me that is the subversive potential of any art, even if it is not evident that the contemporary performing acts of non-European origin are making it through, they are succeeding anyway. Artists relate to diverse communities and their origins are made up of various partial identities. For us, intercultural means between the worlds. That "in-between" situation is relevant, because it sometimes means two poles, or two overlapping counterparts, or two sides of a gap one can never overcome and has to learn to live with. The artistic productions always create an in-between situation, they are eclectic and refer to a less important traditional background which is never "original" or "authentic." It is always another story, another picture, another movement.

**Is Dance has an important part in your programme. Do you conceive of dance as a universal language or as a form of specific cultural expression?**

**Gabriele Naumann:** Dance is an art form that was partially propelled by the utopia of transcultural, trans-ethnic and trans-religious communication through forms of physical presence and movement. Dance seems not to be bound by narrow language borders. A strong position portrays dance as a universal dance form through which humans relate and share experiences independently of their cultural contexts. If one wants to follow this direction, then I guess that cultural backgrounds are not really evident or relevant. I guess that dance, movement and the body would create a language and form of communication that is culturally independent. The body would not represent shared, lived and experienced culture. But if one sees dance as a system of meaning that has cultural references one sees, on the artistic level, the influences of socialisation and civilisation within each cultural context. In this case the manner of seeing and the reception of dance represent cultural conditions. The artists today provide those models of reception and direction. They challenge the discourse based on the intercultural dimension of dance. Are not the artists today showing us through their self-conscious practice the limits of those models and categories of thinking? The artists are opening up the fields of experimentation and research of their landscapes to experience, to feel, to see. In the nomadism of the arts the question is: Who is seen as universal, who as cultural? Is for example William Forsyth cultural, or Maya Rao from India universal? Do our categories of thinking about this apply and how?

# The body in diff

ANDRÉ LEPECKI



presence

#### THE BODY IS NOT EVIDENT

The problems brought to the transcultural performer in contemporaneity gain a specific twist once we consider the body dancing in another culture. Dance has been an art form to which a partial utopian hope has always been attached, the hope of a trans-cultural, trans-ethnic, trans-religious communication by the means of the body's presence and mobility. A strong discourse still portrays dance as an "universal" art form, through which we can all, as humans, communicate and share our common experiences. According to such discourse, the guarantors to this transcultural sharing are first, the body, considered the *non* degree of culture, and, secondly, the body's movements, considered the *non* degree of communication.

On the contrary, anthropology and cultural theory have been instrumental in demonstrating that the body and its gestures are not so evident. The body lives in a paradox: it is its very "nature" that turns it into the first and most important site of cultural intervention. Therefore the body and its physicality emerge as diverse as any language. In his classical essay "Techniques of the Body", first published in 1934, Marcel Mauss has showed how different cultures perform different body techniques, how different cultures imply different corporalities.

In cultural theory and history, the legacy of Michel Foucault's project could be summarized as a *refined* argument on how the body is historically inscribed into disciplinary regimes and on how historical processes transform the body into a site not of recognition but of *mis*-recognition and *mis*-understanding. "Nothing in man", he wrote, "not even his body - is sufficiently stable to serve as the basis for self-recognition or for understanding other men" (Foucault, 1977).

The project of multiculturalism, if we can call it a project, is to take into consideration the complexity of these historical processes and reflect upon the ethical consequences and the political impact provided into a same space of convergence.

What happens when those bodies, so diverse and unstable in their presence,

Vera Mantero  
photographer



so hard to recognize in their physicality and expression, start to inhabit other cultures? And what happens when this habituation becomes not a curious accident of intrusion but the sociological rule of the moment? To answer these questions is to start to address the problem of bodily transgression through cultural displacement. This is a necessary concern for any multicultural approach to performance and one that requires some time to dwell on it, since it is my belief that the economy of dance presentation in Europe today has generally fallen into a problematic mode when trying to address the "problem" of the dancing body in another culture. The simple fact of inviting "others" to perform on Europe's stage is considered an ethical gesture. The danger of this position is that we run the risk of a morbid hygiene of the gaze, where the stage becomes a safe haven where we can gaze at othered-bodies, but where we can never encounter them. This is a very disturbing state of affairs, given the history of intercultural performance in Europe and its colonialist roots. It is my belief that as dances, as choreographies, as critics of dances and as presenters of dances, it is our ethical obligation to figure out how to make our work (inter)culturally relevant and responsible, and not fall into the traps of celebratory and suspicious clichés of the wenders of multi-culturalism. Which means that the first step to a performance theory in other cultures is to understand how the body from another culture becomes the body of the Other.

Recently, anthropologist Richard G. Fox summarized the predicament of contemporaneity by saying that ours is a time defined by the fact that often "the alien inhabits the familiar" (Fox, 1991: 2). Fox's phrasing of the situation is interesting and deserves some careful examination. The opposition "alien/familiar" regarding a "home" Fox sets up, suggests that the intrusion of the "familiar" by foreign bodies implies more than a simple co-presence of diverse bodies in the same room: whether this "room" is that of the nation-state, or the room of the local theatre.

The foreigner arrives. Perceived as different, the foreigner's very presence, the foreigner's odd-sounding words, acoustically hovering outside logos, disrupt the self-contained economy of the familiar. By not-being what we might believe proper-being should be, the foreigner falls into a position of symbolic ambiguity that is incommensurate to what Freud called the "uncanny" or "Unheimlich", that disquieting feeling un-familiarity, of not feeling quite at home. Similarly, the alien body inhabiting the boundaries of the "familiar" prohibits a sense of utter discomfort for being almost like us... yet not quite. For the alien is from another place: the alien's body is an/other.

Freud writes that "something must be added to what is novel and unfamiliar in order to make it

uncanny" (Freud, 1955-73: 221). What is added to the novelty of the foreigner's presence is the supplement of the family's worst fear. The diversity brought by the alien's presence, as insignificant as that diversity might actually be (a curler hair, a differently shaped eye, or nose), becomes a site of sensorial fixation for those belonging to the home. In this process, the foreigner's body goes through a complex re-arrangement, performed by a play between the discursive practices under which he or she is perceived and classified, and the modes of behavior that further fix the foreigner's identity. Under sensorial scrutiny, the displaced body of the foreigner becomes much more than a body from elsewhere: enduring amplification, distortion, fragmentation, fetishization, it becomes a body marked as irrevocably different. And it will be as different that the foreigner will gain his or her new identity: the legal status of an "alien", whether within or without the boundaries of legitimacy. Invested with this new, odd, identity, the foreigner in another culture lives in a double bind situation: at the same time the foreigner is pushed to occupy a position structurally opposite to the familiar, the foreigner is also accused of occupying that same liminal, often marginal, place in society. From simply different, the alien becomes difference itself.

To what place is the alien assigned to within the laws of a home, of that familiar that he or she now both disrupts and inhabits? Marked as liminal, inescapably pushed into a position of radical alterity, the alien plays a very particular role in the organization of a home: the body who secures the boundaries of the familiar and of identity by a means of its social marking and segregation brought by the accusation of being different (Butler, 1993). Being from another place suddenly can be used as an accusation, or even as proof of the alien's different race. Thus difference, from an ideological organization of the senses, becomes sealed into "fact".

Franz Fanon described in his classic essay "The fact of blackness" the mechanisms under which bodies become racialized under the scrutiny of the hegemonic gaze (Fanon, 1967). For Fanon, the foreign body is interjected; the subject starts to believe in this alterity, in this un-borned essence that is being attached to him. At the moment one is perceived and marked as being Other, it is very experience of the marked subject's own body that endures transformation. In a perverse mimetic twist, it is the alien who starts to perceive his own body as uncanny, no longer familiar, even to himself. This is a very important theoretical refinement brought by Fanon to critical theories of the body, for it emphasizes performative constructions of the body in through trope and discriminatory regimes. A theory of the dancing body in another culture must take into consideration this link between the

processes of creating alterity and the impact such process has upon actual physical experiences, upon the body itself.

Salman Rushdie powerfully illustrated the effects of discursive practices of exclusion upon displaced bodies accused of being different. In *The Satanic Verses* (which is a book on the metamorphic effects of the politics of displacement and dislocation) he lists these metaphors of othering, in a passage where racialized bodies become monstrous under the accusation of difference: "There are businessmen from Nigeria who have grown sturdy tails. There is a group of holidaymakers from Senegal who were doing no more than changing places when they turned into slippery snakes." [...] "But how do they do it? Chumca wanted to know. They describe us', the other whispered solemnly. That's all. They have the power of description, and we succumb to the pictures they construct." (Rushdie, 1992: 198)

This literary example illustrates the mechanism of a central conceptual tool in current performance theory, namely the relationship between the performative speech-act and performance in its broadest sense.<sup>1</sup> When the foreigner is accused of being an object body (a "dirty nigger", a "half-jew", a "naughty-yellow"), his body is violently pushed into a discursive economy that speech-act theory calls "a performative" (Austin, 1962). Feminist theorist Judith Butler explains that "a performative is that discursive practice that enacts or produces that which it names" (Butler, 1993: 13, emphasis added). Jacques Derrida explains the concept of performative from pure linguistics to demonstrate that the performative not only produces that which it names but it re-produces what it names: the performative always replicates a model, a socially endorsed and accepted law of conduct. Examples of performative utterances associated with the reproduction of a social code are sentencing a prisoner, declaring matrimony, naming a child. In a performative utterance, the speech-act transforms the status of the body of those which are spoken to. This change of status is effected through bodily discipline, sensorial modulation, physical education.

mimetic repression. The naming will create different corporealities, just as the naming of foreigners as animals in Rushdie's passage literally transforms those human bodies into monsters.

Finally, by showing the performative power of words upon bodies, Rushdie also opens up the possibility of a reversed effect of bodies upon words. This is instrumental once one starts to consider the implications of seeing art-form that rely heavily on the presentation of bodies such as dance, and particularly important once one tries to address and write about intercultural dance performances. For what I believe Rushdie is also trying to say is that the body is not in itself evident. To see is an act of blindness and of transfiguration of the object perceived. This is a particularly disturbing statement to make once we have in mind dance and its trust on the "universality" of the body, and its investment on "seeing."<sup>2</sup> For the body in another culture, dancing body included, always thrives on a risky position regarding its visibility. Perceiver as a body that is not readable, assigned to the place of difference, mystery, alterity, this body becomes opaque and can only exist as (optic) translation.

To be in another culture is to live a body translated. The alien is translated into something else, but the alien must also translate himself into something else. The latter translation occurs not only in the new muscular configurations the lips must learn to perform, the tongue must learn to dance, but it is the whole body that becomes a site of translation. The alien, inhabiting what others consider the boundaries of their familiar, soon discovers that an adapted posture is not so appropriate as he or she thought it was, and proximity to others provokes discomfort. The alien might discover even that he or she gives away presence by a small never before perceived. Gestures become awkward and failing to evade the expected recognition.

The alien's body dances in a void, without partnering or recognitions. And here, all our problems, as dancers, dance-critics, and dance presenters of inter-cultural performen start.

#### DANCING IN THE VOID

All these movements, gestures and discourses that constitute our present choreography of intolerance and that organize and regulate certain bodies as radically different are contemporary to the fact that perhaps never as now have we lived in a time when, on the stages of the industrialized west, we can see so much dance, theatre, music and performance from "the rest of the world". The western audience is constantly engaged in viewing these bodies as spectacle. On the other hand, the predicament of the contemporary performer is to be a globalist, and to inhabit other people's "familiar": their country, their city, their local

theatre. The economic viability of the performer secures him as her inclusion, precisely and paradoxically, within the logic of the free-circulating commodity. The irony of what otherwise might be seen as the quintessential wonder of our post-modern condition is that, historically, it is precisely as spectacular commodity that the racial, ethnic, religious "other" have achieved some sort of visibility and acceptance in the west. Through the refraction of the "fact" of their difference, their pure presence in the "familiar" was in itself spectacular, and thus promoted, emphasized, choreographed, masked, just as Rushdie's travellers.<sup>3</sup>

The survival of the contemporary performer demands not only his or her trans-rational circulation, but - and herein lies the perverse effect of this circulation, of this wild economy - it quite often demands that the other perform... Otherwise, the other becomes a mirror image of what we expect the Other to be. Thus the alien's unfamiliar, uncanny, gestures can be safely included in the logic of the exotic, and thus commodified, fetishized, tamed and reversed. These gestures, mannerisms, costumes, postures, feathers, glances become trademarks, signs of recognition, and are further imposed on the performer of exoticization of the foreigner. Sometimes the only way out from the marginal position.

By now it must be obvious that the continual notion of "other" bodies in the stages of the industrialized west thus implies more than a simple dislocation in our glorified era of rapid travelling. It is essential to understand that the foreigner's presence is not at all evident, and uncomplicated. This presence is charged with history, with crossed words, accusations, violence, desire: with the intricate identity politics of contemporaneity. The presence of the performing body in another culture implicates a very complex negotiation of identities, where "the fact of difference" guarantees the reproduction and perpetuation of a certain organization of the gaze. The challenge for the cultural worker, for the performer, for the writer, and for the audience is to figure out how the body of the travelling performer, in (yet) another culture, can still emerge with sense and integrity within this ideological and political predicament. The challenge is how to relate to a different corporeality without domesticating it, nor assigning to it an intangible exoticism, voiced often under a discourse of radical difference.

#### BRUTAL FACTS AND DANCING BODIES

It is within this gridlock of difference that contemporary discourses on inter-culturalism, multi-culturalism, cultural identity and the politics of cultural encounter, either from the far left to the far right, and all that lies in between, have con-

fined these bodies in a sort of repetitive loop, from which the only variation seems to be the political "charge" attached to the term "difference" and the ontological status it implies. What invariably remains to be questioned is the fact of difference itself.

The gridlock of difference creates a complicated, and problematic, theoretical and ethical standstill when trying to address bodies performing outside their cultures, particularly when these performances are dance performances. Consider how the gridlock of difference emerges in the recent and otherwise very cogent essay by dance ethnographer Sally Ann Wess "Observing the Evidence Fall" (Wess, 1994). In her essay, Wess formulates a critique of dance ethnography as a form of translation of cultural difference. She considers four different cross-cultural approaches and methodologies in dance ethnography: Evans-Pritchard's model study of Azande dances in the 1920s, Judith Lynne Hanna's and Adrienne Kaepler's semiotic models in the 1970s, and the contemporary work of dance theorist Annette Medard. Wess shows how, for the first three researchers, the increasing sophistication in the ethnographic analysis of dances (both in observational tools and skills as well as in ethnography's own epistemic insights regarding its hermeneutic limits and ethnocentrism), leads nevertheless to an ultimate failure in comprehending and culturally translating a dance-object from one culture to another. This failure, according to Wess, from what she identifies as being the "brute fact of difference" (Wess, 1994: 246). The factuality and the brutality of difference made, for Wess, the limits of any cross-cultural translation and thus forecloses any optimism regarding a totally successful cross-cultural understanding. This violent differentiation, Wess's radical perception of the Other as always irreducible, as always mysterious, leads her to conclude that in any cross-cultural situation, the only hope is to accept the other's radical difference as such and to try to enact "new forms of tolerance" and of "cross-cultural respect" (Wess, 1994: 248).

This view of radical differentiation as fact is further emphasized by Ness when, in the conclusion of her essay, she introduces and discusses a model that she sees as the only one that may reduce the insurmountable gap between two cultures. In a moment of theoretical mineism, Ness presents this alternative model by emphasizing its difference with regards to the ones previously criticized. Ness writes: "Despite their differences, Evans-Pritchard, Harns, and Kaeuper all share in their writing a similar cultural predicament. All are self-defined as culturally different from the dance they study. All seek to gain understanding via the observation of dancing bodies also defined as culturally different from their own" (Ness, 1996: 261).

For Ness, the way out of the gridlock of radical difference is to propose a model where the researcher "includes no object or territory marked as culturally mysterious or unfamiliar" (Ness, 1996: 262). One must be a "cultural insider" (ib. 262), and Ness proceeds to give a paradigmatic example of an insider ethnography: the work of dance theorist Avanti Medani. Medani's cultural identification with the dance-object she analyzes is perceived by Ness as the only way for any observer to perceive the dance-object as complete, as "performed as it is to be observed, but observed so as to be felt" (Ness, 1996: 263). This approach, that includes an emotional immersion within the culture by the means of the observer's body as an insider, has a consequence, according to Ness, that "the cultural difference encountered is understood as an objective reality, not the result of a subjective or conceptual mistake" (Ness, 1996: 265). This is the gridlock of difference taken to its extreme case: even to an "insider" the familiar is seized as "objectively different". Freud's nightmare come true: all is uncanny, all is unfamiliar, except the mirror image of the self (a mirror image of what the self expects the other to look like, to be and to behave).

Given this dire predicament of never being able to overcome the "fact of difference", the question that one must put forth regarding a cross-cultural analysis of dances being performed in/for different cultures is whether what Ness calls the "brutal fact of difference" is less a fact than an epistemic gridlock, in itself embedded in a cultural bias and a dubious ethics that operates through the desire of disavowment and distancing, that insists of collapsing alterity with a radical, ungraspable Otherness.

We must proceed carefully here. Ness's position in emphasizing difference finds its ethical justification as the necessity of the ethnographer to guarantee the cultural identity and integrity of the cultural objects and of the peoples she studies. As I pointed earlier in this text, one of the postcolonial clichés on multiculturalism, intercultural performance, and pan-globalism is the desire to universalize the particular. For this desire often

erases subaltern positions and identities in a movement towards a humanism that is nothing more than sugar-coated eurocentrism. This argument is clearly expressed by theatre theorist Uta Chandhri when she writes that interculturalism in performance "has sometimes seemed to collapse in another version of cultural imperialism, in which the West helps itself to the forms and images of others without taking the full measure of the cultural fabric from which these are torn" (Chandhri, 1991: 193).

A refined ethnographer, Ness's quest is to look precisely for a non-hegemonic discourse to read or translate dances from other cultures, a discourse that falls outside of any colonialist, racist or paternalistic humanism, that has historically characterized so much of the ethno-



graphic and anthropological projects.<sup>6</sup> However, by insistently emphasizing cultural discontinuity, by setting up an epistemology so invested in the demarcation of boundaries (and concomitantly with the demarcation of "insiders and outsiders"), and by relying what she calls the "fact of difference" as insurmountable, Ness ends up falling into an epistemic dead-end. For Ness, once we face the "brutal fact of difference" all we can do is acknowledge the failure of any project of translation (because we are outsiders) and try to "respect" the other and the other's "dance-object". Cultural difference as brutal fact becomes a gridlock: it is so powerful as to be inescapable. One can never reach the body marked as other for, as she puts it, "cultural difference is not the consequence of a researcher's failure to be objective in this sort of cross-cultural study. It is a condition generated by circumstances beyond the dancer/researcher's control, but one which is contingent upon her

activities and bodily participation" (Ness, 1996: 265). What escapes Ness is that those "circumstances" beyond the ethnographer's control are precisely those that most urgently must be addressed, and not left outside problematization by the means of a logic that sees them as "fact". Otherwise a gap is all there is. One must then look to the margins of the ethnographic gaze, in order to assess under which constraints do its "facts" of difference, of the brutal gap, of respect for difference, emerge.

#### THE MARGINS OF ETHNOGRAPHY

Edward Said, in his important book *Culture and Imperialism* addresses the epistemological and ethical consequences of misreading the concept of cultural difference and of uncritically accepting its factuality. Following Gunderi, Said writes that it is an "inadmissible contradiction" to construct analyses of different "historical experiences around exclusions" (Said, 1994: 31). The consequences of this posturing, based on "barriers and sides" are thus explained by Said: "If you knew in advance that the African or Iranian or Chinese or Jewish or German experience is fundamentally integral, coherent, separate, and therefore comprehensible only to Africans, Iranians, Chinese, Jews or Germans, you first of all posit as essential something which is historically created and the result of interpretation - namely the existence of Africaness, Jewishness, or Germanness, or for that matter Orientalism and Occidentalism" (Said, 1994: 31-32).

What is important in Said's insight is that he is making a very cogent link between a certain epistemological ethics often evident in current multi-cultural discourses and trans-cultural studies: the essentialization and reification of difference, and the historical necessity of the west to create its own identity and its own colonial experience by the means of creating and reifying the "fact of difference". Therefore, what could be perceived as the "objective reality" of cultural difference, as in Ness's reification and universalization of difference as a "brutal fact", emerges, under Said's critique, as being in itself a violent epistemology: one that does not take into account that the construction of

racial, ethnic, and cultural difference has a history. In this sense, one can say that the construction of difference obeys and propels the very project of modernity and colonial expansion: it is a project that is isomorphic to that of the history of the anthropological project and a history further complicated by colonial fantasies, cultural repression, and the desire of the other.

In the expansion of cultural critic Robert Young, the term "culture was invented for difference" (Young, 1996: 49). Young further clarifies the purpose of this invention of the concept of culture as difference, when he writes that "culture has always marked cultural difference by producing the Other" (Young, 1996: 64). Originally this difference was not one of simple statement of factual dissimilarity between cultures; its violence was that of generating and justifying "polygenists who were concerned to emphasize absolute forms of racial and cultural difference" (Young, 1995). According to Young, the demise of polygenism gave place to the modern anthropological view of culture as "distinct identities" rather than that of a radical, insurmountable difference. However, what we are seeing more and more in critical theory, post-colonial studies, and in ethnography is an increasing attachment and return to the "fact of difference", where identities are less "distinct" than they are radically unbridgeable.

We are thus in the realm of politics, epistemology, modernity, colonialism, and aesthetics collapsing upon bodies (and cultures) that will be constructed as radically different. And if one must be careful with the dangers of universalistic discourses that erase any sort of cultural identity in the name of a dubious progressive ideology of sameness (for this "sameness" is basically the imposition of a western cultural model), one must also be careful with

discourses that render the other as a radical otherness, reminiscent of what Edward Said called "orientalism".

#### BEYOND ETHNOGRAPHY: THE TASK OF THE AUDIENCE

If Ness' essay addresses the problem of seeing dance cross-culturally for researchers and ethnographers, what can one do as an uninformed, non-expert spectator of a dance performance from a culture "marked as different"? Is it enough to acknowledge the "fact of difference", sit back and "respect" the show? What kind of ethics is implied in this "respect" and in ethnography's acceptance of a radicalized otherness, in ethnography's refraction of brutal difference, that results in nothing but a failure to translate, moreover a failure to translate dancing bodies? And if there is failure in the translation, is this failure derived from the "essence" of the object being translated, or from the mode by which translation is being performed? Finally, is there a way to see dances from other cultures without falling into what I have named the gridlock of difference?

For Ness, the dancing other is radically so. It is in understanding and accepting the fact of failure and the brutality of difference that Ness sees a hope for "cross-cultural respect" and tolerance and understanding. "Comprehension", however, remains forever a foreign promise when understanding and respect are the only well intentioned response on the gridlock of difference. This cross-cultural respect institutes a sort of polite distance, within the realm of performance, of the theatre of the bodies of spectators and performer. As the contemporary performer and dancer becomes a globe-trotter he or she must negotiate the implications of this difference made "brutal" by the aesthetic eye of the west.



Vero Mantova  
photo: Jorge Gonçalves

What is left for us audiences of displaced performances - to "understand" the difference and thrive in its radicalness? What is left for us performers and dancers in cultures that are not our own - to accept that no matter what we do we are to be forever mis-understood, forever relegated to a radical alterity, *spatium* of radical asqueness? These certainly must be more than that for us to do, for as to dance, and for us to perceive.

By now the reader must have spotted the apparent paradox in my argument so far: I started this essay by showing how the body is not obvious and self-evident, that the body is not a basis for recognition and that therefore dance is not the promised universal language of communion. I then described how the body in another culture becomes subjected to disciplinary and regimental regimes that cast that body as alien and abject. I proceeded to explain how Fanon views this process of sensorial discrimination and alienation of difference as being introjected by the racialized other: this introjection leads to a de-familiarization with the subject's own body. By invoking the work of Sally Ann Wess, I engaged in a critique of the processes of differentiation of bodies marked as "Other." Wess believes that the Other thrives in the realm of the opaque, and the failure of cultural translation are not failures in epistemological techniques but that the failure of epistemology is the consequence of the "brutal fact" that this Other is indeed radically different. However, what I proposed was that the other's difference is constructed and begs problematization, particularly when trying to establish an ethics of trans-cultural performance. I ended up by stating that it is not enough to accept the fact of difference and simply "respect" the other. I am thus challenging a certain apathy of the body of the other. It is in this final challenge that the paradox emerges: for if I stated that the body is not evident at the beginning of my argument, how can I then propose something more than "respect" to this body's asqueness?

The clarification of this apparent paradox necessitates two moves: first to point out specific examples in the current dance circuit in Europe where the "construction of difference" is obviously fallacious and ideologically blatant, and secondly to consider then what we might call a "distracted" form of cultural "translation".

#### DISFIGURED BODIES

My examples on this marking of difference and the construction of the body exotic may disappoint some of the readers. I will not talk about Indonesian dance in Berlin, or Kabatuki in Paris. My examples are strategically more

domestic precisely because I want to emphasize how the construction of difference does not require radical bodily diversity, but is an ideological construction that betrays the eye and provokes a blindness of site and intellect. I will confine myself to Europe and to the construction of difference within it.

1991 was the year when contemporary Portuguese dance massively entered into the European dance circuit through the door of the Klapstuk festival in Belgium. At the time, I had been invited by the organization to participate as a seminar on dance criticism, but I was also working as dramaturg and set-designer for Portuguese choreographer and dancer Vera Mantero, whose solo "Perhaps she could dance first and think afterwards" was to be premiered at the festival. Standing between the artistic side and the critic's side, I had a privileged position to witness the impact of the presentation of bodies marked as somewhat exotic or different and dancing outside their culture in the capital of Europe.

The tension between the desire to include the Portuguese dancers into the position of an exotic Other and the blatant confusion their work provoked in the northern European reviewers and presenters were amazing. The work of Mantero was perceived (and soon marketed) as one portraying a "Portuguese housewife" that Mantero was dancing to Teófilo Munk, referring to a line of Beckett's in the title of her solo, and had spent the previous year in NYC researching dance, theatre and voice techniques (seemingly irrelevant to the critics, who eagerly wanted to see in her the embodiment of Mediterranean femininity and passion [whatever that means]). After the premiere, I proposed a change in the set, a proposal that encountered resistance by the Belgian producers since it would cut the "Portugueseness" of the work (the change eventually took place). Mantero was lucky however, as her unquestionable talent met with the desire of a group of producers from Belgium, France and Holland to support her work. However, in the negotiations for the co-production of her next piece, the anxiety before the other, again that uneasy feeling that Freud so well described as a sense of disorientation brought by the almost (but not quite) familiar overcame the producers: in a moment of telling cultural anxiety a demand was made that if Mantero was to be financed she would have to work with a "dramaturg from the North" in order for the funding to go through.

The "dramaturg from the North" demand constitutes an incredible moment of cultural anxiety before the other. Obviously a symptom rather than a request, it was soon perceived as

an absurd request by the producers and that ominous figure from the North never materialized. But the fact that there was a request and the way it was phrased is telling: for this request sets up boundaries, it defines fields and it casts bodies with all too familiar contours: the southerner is irresponsible, uncontrollable, dangerous in terms of economic investment, while racist, reprehensible, and control define the northern part of Europe (whatever that means, geographically). Fortunately, Mantero's work could continue, undisturbed by any regulations and flourish into one of the most intriguing contemporary dances. This did not happen in another "southerner" whose work was presented at Klapstuk 91. Spanish choreographer Monica Valderano, whose extraordinary piece was criticized as an old-fashioned work, "from the seventies". This kind criticism, that accuses the Other of not being "of the moment" (if being deeply late, culturally and technologically) is a well described phenomenon in cultural theory: it is the predicament of anything that comes from anywhere else that the center of the modern, as if parts of the world were lagging in time, as if synchronicity is something measured by the clocks of the dramatists and critics and presenters of the North, as if chronology was a matter of geography.

Recently, again in Lisbon, the dance festival Danças na Cidade 96, brought together a series of names that were first introduced to the European audience in that same Klapstuk 91. Vera Mantero, Francisco Canache, Meg Stuart (the festival itself was first launched and is still co-directed by Monica Lapa who also danced in that Klapstuk). As Vera Mantero and Meg Stuart sat next to each other on stage, talking about their experiences in CrashLanding@Lisbon, I thought about the Portuguese influence in the work of Stuart. Her trio "Theatre Study", a piece whose scenes highlighted its "newness" and "racial relevance" to the times, was created with two young Portuguese dancers, choreographer Francisco Canache and Carola Lapido (Lapido was also costume designer for Stuart's second piece "No Longer Rhythmic"). Canache presented a solo in Klapstuk 91, read as profoundly Portuguese (which, for the critic as cultural translator is never a good thing: it is not "contemporary" enough, and it is not "exotic" enough... it is "old"). I thought also how Meg Stuart and I saw together a few days before a choreography by Francisco Canache, "Dona São Sebastião". At the end of the show, both Meg and I went backstage to talk to Canache. As we were congratulating him for his piece, an American presenter approached us. She was really excited about Francisco's work, she said, she thought it was a wonderful piece, very well done. Then the "brutal fact"

of difference, once again: "But... It's so... Portuguese", she said, "how am I going to present it?"

I thought about feathers at the moment: dress the dances in feathers, paint their bodies, lock the dances in a cage, make them sing fado and drink wine, perform whatever expectations they want as to perform, become a minister, change your body, betray your language, go "savagely" and "southern" for the sake of cultural translation, for the sake of making sure your difference is marked as factual, real difference, and a difference we can all see and feel happily while not being able to empathize with it... Maybe then your work will gain some respect, some cross-cultural respect, as the last specimen of a last species is revered and petted in a local zoo. I thought about this spiral of continuous differentiation that generates nothing but an increased indifference and horror to the slightest mark of cultural or historical discrepancy: are we all destined to either become clones of the same model, for the sake of "understanding"? Are the bodies marked as "non-modern", as non-western, forever destined to become clones of the same model of whatever the west portrays them to be for the sake of keeping their position of alterity within the economy of the familiar?

The pathology of the European dance viewer today (and by viewer I mean audience, critics, presenters, producers, but some choreographers too...) is the laziness in his or her seeing, the lack of desire towards any intellectual exercise. In the past couple of years I attended conferences on multiculturalism and the theater, multiculturalism and dance filled with words and emptied of the presence of this glorified "Other". I have seen the work of extraordinary choreographers, Sardoña Ruzman, Vera Mantero, Lin Hwai-Min, and many others being consistently reduced by marketing agency, dance critics, dance presenters, to whatever they believe their putative ethnicity, national origin or any kind of alterity matter might be. This reduction is a prison, disguised as a liberating and celebratory discourse. It is a prison built out of guilt and an utter lack of imagination. The most dangerous of all lacks: that of not knowing what to do and how to behave before a body from another culture. In a spoken address to the International Conference "Why Theatre", held at the University of Toronto in November of 1995, Julia Kristeva made precisely this point: that one of the most worrisome pathologies of today's society is this lack of knowledge of how to be (behaviorally, ontologically) before the other. It is then a question of identity, but it is also and very much so, a choreographic question of identity: of how I want my body to interact with the body of the other?

What we are witnessing today is the spreading of the repression of the mimetic capacity, propelling discourses on radical cultural difference and brutal cultural incomprehension. The problem, however, is not of the object, the problem lies in the uncritical demands on what this translation means: in what it means to be a partner of the other's dancing body, which is the role that the audience must fill.

The simple but fundamental fact that any performance exists in the present and by means of presence (of the performer, of the audience) implies that it is in that ritual contemporaneity that performance finds its ontology and its ethical promise, its strength. In this co-presencing, there will always lie the potential for confrontation, for misunderstanding, for hate, between those who perform and those who are watching. However, there will always also lie the potential for an encounter, at least with our own self. Thus, the question one must pursue is no longer who are those bodies on the stage that confront me with their presence, but how can my audience body become a partner to those bodies dancing for me. How can I transform that delicate moment of co-habitation that the room of the theater provides into a moment of familiarity and of gift? This quest is what gives the stage only its purpose. And what gives life to dance.

**ASTORÉ LEPECKI** is an essayist, dance critic and dramaturgist for Meg Stuart and Damaged Goods. He is currently working on his dissertation "Moving without the Colonial Mirror" at New York University.

<sup>1</sup> See Peggy Phelan (Phelan, 1993), Judith Butler (Butler, 1990; Butler, 1993).

<sup>2</sup> For a critique of dance history, dance theory and dance criticism's attachment to vision see Franks (1995).

<sup>3</sup> For an extraordinary account of this "other history" of multicultural performance and its implications with colonialism and exoticism of the foreigner as Other-as-spectacle, see Cecilia Fucini's "The Other History of Intercultural Performance" (Fucini, 1995).

<sup>4</sup> See Sally Ann Ness's exemplary ethnography of a Philippine community (Ness, 1982).

## REFERENCES

Austin, J.L. 1962. *How To Do Things With Words*. Second edition ed. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York and London: Routledge.

Chaudhuri, Uma. 1993. *The Future of the Hip-hop. Interculturalism, Textuality, and the Difference Within*. In *Interculturalism and Performance*, edited by B. Harrance and G. Dasgupta. New York: PAJ Publications.

Fanon, Frantz. 1967. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press.

Foucault, Michel. 1977. *Wiesische, Genealogy, History*. In *Language, Counter-memory, Practice*, edited by D.F. Bouchard. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Fox, Richard G., ed. 1993. *Recapturing Anthropology: Working in the Present*.

Edited by D.W. Schwartz. School of American Research, Advanced Seminar Series. Santa Fe, New Mexico: School of American Research.

Franko, Mark. 1995. *Dancing Modernism / Performing Politics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Freud, Sigmund. 1953-73. *The Uncanny*. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, edited by J. Strachey. London: Hogarth Press.

Fucini, Cecilia. 1995. *English Is Broken Here*. New York: New Press.

Ness, Sally Ann. 1982. *Body, Movement, Culture. Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Ness, Sally Ann. 1996. *Observing the Violence Fall: Difference Arising from Objectification in Cross-Cultural Studies of Dance*. In *Moving Worlds. Re-Writing Dance*, edited by G. Morris. New York and London: Routledge.

Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked. The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.

Rushdie, Salman. 1992. *The Satanic Verses*. Dover, Delaware: The Consortium, Inc.

Said, Edward W. 1994. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.

Young, Robert J.C. 1995. *Colonial Desire. Hybridity in theory, culture and race*. London and New York: Routledge.

# Virtual Theatre Bodies

HANS-THIES LEHMANN

K. Wilson: *Safe and Singing*  
photo: Brigitte Maria Mayer

The naïve notion of attaining a "substantial" body, that only has to be retrieved, released and harmonized is still widespread. While feminist theory discusses the cultural construction of gender identity, "the" body floats as a deviously tempting ideal before the consciousness. Presented as deeper truth, as nature if possible, as a place of just brought to perfection, it becomes a pass-religious object of continuous piety and fear, becomes colonized, in order to be released from the state of a largely unresponsive given and to be turned into an object aimed at formation. From sport related bodily perfection, from beauty through styling and, when this doesn't help anymore, from sexual techniques as a part of life-style one expects (or better still: which the interested industries promise their customers) to the ultimate pleasure of a successful life. Yet, to react to such performances with the reactionary praise of naturalism is neither better nor more appropriate. The fact is: the body is and always has been culturally coded, its adornment, its grooming, the training part of its "nature". Its nature does not consist only of the slowly decaying shell and the organism hidden inside, but also of appearance, rhythm of motion, gestures, mime, ears of voice and clothes, or, to be more precise - costume. The body is thus in itself already both stage and scenery, is in itself theatre. Numerous artistic tendencies from abstract expressionism and action painting to body art during the second half on the 20th century presented and tried to abolish the repression and alienation of the body as part of political repression: the time of the living body was supposed to take over from the dead, sacred time of the work, the intensity of sensation to be awakened once more as a corrective of civilizational restrictions placed on affective life.

The path "back to nature" has naturally been misplaced, in order to escape the alienation which manifests itself in the exchange between the false promise of availability, certainty and control of the body on the one hand and the experience of the foreign and emptiness on the other hand. Klein knew that new charm could be wished for only through mechanics. Benjamin knew that a storm coming from paradise rushes into the future and leaves no time for standing still and gathering. No counter-theism on the process of civilisation will stand, no matter how terrorist it may be.

In the meantime, the possibility remains for art, and when dealing in live bodies, primarily for the art of performance, to articulate an *aliud* and a surplus towards the standardized bodily images. It is not the phantom of the natural, but a theater play of artificially staged bodies, enabling a more intense realization, which may even cross cultural borders. The theatre body is entirely artificially constituted, not only superficially (like in everyday life), but also through the actor's self-modification. In choreographic and kinesthetic discipline, in the conscious exhibition of its signs, it shows itself not as the fullness of bodily presence, but as a broken code, as abstraction. The theater body becomes - in post-dramatic theatre more than in the tradition of dramatic theatre - concrete through a double coup: the "language" of the theatre body becomes on the one hand abstract and general (formalistic tendency) and makes some of the anthropological unity tangible (for example the bodily mechanics in the slow motion technique). On the other hand it may attain a unique, maybe "inadequate" corporeality of an idiosyncratic actor's personage. In both cases

the body of the theatre is unwilling to present "the" body in the sense of representation. It avoids the standardizing, norm-attaching power of the body, which is connected with all forms of representation. (Yet, the ideal body of the media and advertising should exercise this very power of representation.) The possibility of the spectator's identification with the body of the actor is not set aside, but utterly changed. If the actor in dramatic theatre was a mirror in which the spectator apparently found the culturally standardized bodily scheme (norm and norm go well together), then the body in the new theater had better be likened to a pin-ball upon which various projections of the spectators may pin their fragments of a language of wishes.<sup>1</sup>

The dramatic process took place between the bodies, the post-dramatic process takes place on the body. Bodily motor ability or disability, form or distortion, wholeness or partiality moves into the place of the mental duel translated only recognizably into the physical matter, the stage dead. If the dramatic body carried the action, then the post-dramatic establishes the image of its agony. This stops all comfortable representation, presentation and interpretation through body as a pure means. The actor has to act his/her-self. Valère Novarina writes: "L'acteur n'est pas un interprète parce que le corps n'est pas un instrument." And: "L'acteur n'écoute pas mais s'écoute, interprète pas mais se perçoit, raisonne pas mais fait tout son corps vibrer. Construit pas son personnage mais s'compose le corps civil maintenu en scène, se suicide, c'est pas d'la composition d'un personnage, c'est de la décomposition d'un homme qui se fait sur la planche." Novarina opposes the idea of a "composition" of the dramatic person by claiming that there is much more of a decomposition of the human being on stage.<sup>2</sup> Theater people trained in the European tradition face a new challenge on the basis of such a distortion. They have to learn and train what other theatre cultures take for granted, to rediscover the body, especially the laws of its intensity. Eugenio Barba, who at first joined Grotowski and assisted in his Theatre Laboratory 13 Roeders, studied the Kathakali school in India and founded his Odin Theatre in 1964 and a Theatre Laboratory later on, which have been researching the laws of the actor's intensive bodily presence in the sense of a "theatre anthropology". Through his many public appearances and lectures, workshops and essays, Barba is one of the most influential advocates of a new corporeality of the actor. For him, the body is "colonized". It is in need of consistent training, which is not simple liberation for a spontaneous expression, but primarily, says Barba, a "second colonization", developing an increased expression, precision, tenseness and thereby presence of the body. Barba literally gives the drama that used to happen among embodied dramatic personae over to the organic body: "The creative process of the actor can be realized entirely at a distance. He/She can divide the body in various parts and join them back together, achieving thereby dramatic effects, situations of conflict or introversion and extroversion, and letting the various parts of the body speak to one



another. By means of a physical dialectic an image is produced, that makes emotional, conceptual and psychological tensions apparent."<sup>3</sup>

The living body is a complex net of instincts, intensities, energetic points and currents in which sensational and motor processes co-exist with saved bodily memory, and a code co-exists with shocks. Each body is made of many: working body, lustful body, sport body, public and private body, body of tissue and of bones. The cultural image of what "the" body should be is subject to "dramatic" changes, and the theatre articulates and reflects such images. It presents the body, and simultaneously keeps the body as essential drawing material. Yet this function does not use the theatre body up: in the theatre it is a value sui generis. And yet, the physical reality of the body was basically disregarded before Modernism. The body was a gratefully accepted given. It was, "natural control of the human" rendered manifest (Rudolf von Lippe), disciplined, trained and formed for the duties of a signifier, but was neither an autonomous problem nor theme in dramatic theatre, where it thus remained mere of a *sous-entendu*. No wonder, since drama largely arose through abstraction from the thickness of the material, through "dramatic" concentration

hell in Christian theatre. Gloucester's hump, the malady of Weybeck. Modernism introduced the theme of sexuality, pain and illness, bodily dissimilarity, youth, age, skin color (Wedekind, Johns) "into the drawing room". The "Marriage of Man and Machine" (Hainer Müller) started from the historical aversion with the connection of the organic and the mechanic. It continues in the signs of the new technologies and progresses by spreading to the human body that, together with information systems, hatches new phantoms in post-dramatic theatre as well.

While the view on utopian national organizations of society was part of the spatial organization of Schlemmer's "Triad Ballet" or in the surface organization of Mondrian's, the (dramatic) feature of technologically transmitted viewing and terror machines of the present goes off into the utopian. Methods of a technically infiltrated body appear in its place: the horrific corporal images between organism and machinery; Wilson's dream-like charm of the human figure in slow motion, his theatre coming close to the weightlessness and gracefulness of the Kleistian marionette by adapting a (film) technique; the "stitching" of the gaze from live presence to video images of the body; the alienated view of bodily images due to techniques like close-up or blow-up. A deep reason for the tendency to move the accent from abstraction towards attraction could be found in the intention to use theatrical corporeality to counteract the loss of corporeality which is apparent everywhere and which divides the body from longing and fear by superficial total sensualization.

Rudolf von Lippe says: "Not to mention genetic reduplication, nowadays we already have to deal with a fractal reduplication of images and appearances of the body (...). A view-up of a face is just as obscene as observing private parts from up close (...). We are looking for the fulfillment of our dreams in technically rendering the body artificial and wish for its multiplication in partial objects (...). Nowadays it is not even about having a body, but about being connected to one's own (...). Even in the right club one presides at the soundproof bar over the dance floor like air-traffic controllers preside at their radar equipment over the runway..."<sup>4</sup> It is apparent, by the way, that with this paradoxical desensualization through the permanent presence of sexualized bodily images, the body again becomes a signifier par excellence. Whatever sticks to it

in terms of charm, becomes instantaneously significant, "sign for": fitness, belonging, success, status, etc. It is a narrow path in which the theatre can reveal the body between desensualized semioticity and a corporeality as sign.

The sensuality of the stage is not well-disposed towards meaning in the first place. Whatever will happen, when the already "desensualizing" reality of the body in pain and lust (for lacks the limits of discourse in general, not to be overstepped) becomes self-referentially chosen to become subject of the theatre? And that is the very thing happening in post-dramatic theatre. It makes the body itself and the process of its observation an aesthetic object of theatre. It is not so much as a signifier but as a provocation that it appears. In the artistic religion of ancient times, a beautiful body had been such an individual value, as manifestation of meaning, naturally. After that it meant the non-corporeal. It took the emancipation of the theatre as a dimension of culture in its own right, to understand that the body, without setting an existence as signifier, can be an agent provocateur of an experience relieved of meaning, that is not aimed at a maximization of reality and meaning, but is an experience of the potential. By pointing in auto-deixis only towards its own presence, the body opens the lust and fear of a look into the paradoxical emptiness of the possible: theatre of the body is theatre of the potential, which turns in a theatre situation towards the unpredictable between-the-bodies and reveals the potential as threatening degradation, as meant by Lyotard in the concept of the *stated*, and at the same time as promise.

Such thoughts about the post-dramatic image of the body find new material in an essay by literary theorist Michael E. Ippolito, that appeared in the latest issue of *Lettera*, in which the term "potenziation" is developed. It says that we are still inclined towards seeing the future as a space in which actualization and realization are to come about, while ideas, ideals, drafts, belong to the realm of the contemporary. This is future basically always regarded as a forthcoming present. We are supposed to



R. Wilson: *Schicksal und Struggle*  
Theater Krefeld/Theater Krefeld

on "spiritual" conflicts - as opposed to the epic preference of concrete detail. Thus sexuality appears as loss, pain and malaise as death and "suffering". The new theatre, on the other hand, moves from abstraction towards attraction, whereby again the secret of the attraction towards the body derives from another kind of abstraction. Eisenstein discussed the subject when he was talking about the "editing of attractions". It would be difficult "to pinpoint where the obligations due to the hero's noble disposition (the psychological moment) end and where the moment of his charm as a person starts (i.e. his erotic effect)"<sup>5</sup>

It is certain that the attraction emanating from actors, dancers or singers has always been the *elixir* of life for a performance. The physical appearance of the star, their elegance and beauty (or their just as skilled comic helplessness) create the pleasure of theatre - often more so than the drama offered. Still, before Modernism, corporeality was only in exceptional cases an expensive subject: the phallus of classical Greek and Roman comedy; the pain of *Philoctetes*' wound, the torture and horror of

train our minds against it and develop it for the dimensions of possibility as a value in itself. The potential, the possibility should not be perceived only as a preliminary stage of reality. What it is about, is a "potentialization of reality", a continuous production of ever new possibilities that do not require realization, have their own value and effect by staying possibilities. "Non-realization", even "Non-realizability" are part of it, the future would always be left in the subjunctive. The theatre seems to me an exquisite area, a point in accordance with Epstein's idea that our notion of time processes is and has to be moving from, say, indicative towards subjunctive thought. Epstein says: "Potentialization is an increase in possibility levels in the reality itself, the process of transforming facts into probabilities, theories into hypotheses, statements into presumptions."<sup>6</sup> Such a theatre of increase in possibility levels is a concept that corresponds to the possibilities of a post-dramatic theatre of bodies. Indeed we live in an increasingly potential, more possible than actual reality. The new virtual realities express it massively. That culture in general should aim at a "rise in possibility components" is especially important for theatre seen as an open process of performance that does not close, but opens potentials. The fetish of the "full", realized present as reality, the indicative is lacking the future. These are subjective experiences to be cultivated in the theatre, that do not aim at acquiring a reality, an existence, a knowledge, an idea, but at a space of indefiniteness and polylogous multitude, for which the "post-dramatic theatre" suggests among other things the idea of the always virtual "presentability" as opposed to every presentation and thereby prescription.<sup>7</sup>

If the post-dramatic body is characterized by its presence, and not by its ability to signify, then its ability to disturb and to interrupt all semioses that start from structure, dramaturgy and linguistic meaning becomes conscious. Its presence is therefore always a pause in meaning. It brings about what Roland Barthes calls a punctum in photography. It differentiates between the stance of the "study" (i.e. as in the expression *stud* in *et studio*, industrious effort, desire for information) and that which actually fascinates. That is the punctum, the random detail, the specifics, a uniqueness of the pictured that cannot be rationalized, an undefinable moment. Post-dramatic theatre leads the viewer to this punctum: to the opaque visibility of the body, to its concrete, maybe trivial singularity one is unable to call abstract. The concept of theatrical communication via the body changes drastically. The body "hits" the viewer not so much as information but as a message – as it is said of poems that they communicate through a medium.

**If the post-dramatic body is characterized by its presence, and not by its ability to signify, then its ability to disturb and to interrupt all semioses that start from structure, dramaturgy and linguistic meaning becomes conscious. Its presence is therefore always a pause in meaning**

Such communication is more in accordance with the model of theatre "contagion", as Artaud fantasizes in "The Theatre and the Plague", as a metaphor for the magic effect of the theatre. Communication as contagion by a bacillus is not information transfer, but is analogous to a mimetic melting and "participation". One could say that the dynamics that had once been part of the drama went over into the body, in its "basal" presence. A self-dramatization of the physical has occurred. The impulse of post-dramatic theatre to realize the intense presence ("epiphanies") of the human body is a tendency towards anthropophagy. Yet, in the paradigm of post-dramatic theatre there is no room for "humanism", if one understands it as the affirmation of the benevolent ideal of "the" human being. It will always be about the appearance of a singular, defined, real individual, about his/her irreplaceable gestures, about vividness in real time, in the limited time of theatre as play. This makes the particular absolute in a new way, opens up an equivalent of the ancient theophany for the physical. The body, on the other hand, opposes the ambiguous "eternity" of a fictive existence in representation since it can be mistaken for the kingdom of death. From this basic stance in recent theatre, a series of various bodily images derives that points towards the given reality of radical potentiality in theatre, the *TheatReal*.

HANS-THIES LEHMANN is Professor of Theatre Studies at the Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt am Main. His most recent book, *Postdramatic Theatre* (Verlag der Autoren, 1999), is an essay on theatre forms since 1970.

1 The following is based on individual paragraphs from: Hans-Thies Lehmann, "Körper" in: *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt/M, 1999

2 Valère Novarina: *Le théâtre des paroles*, Paris 1988, pp. 22 and 24: "L'acteur n'est pas un interprète parce que le corps n'est pas un instrument." And: "L'acteur n'écoute pas mais s'écoute, interprète pas mais se plait, s'écoute pas mais fait tout son corps résonner. Construit pas son personnage mais s'écoute, le corps civil maintient en ordre, se suicide, c'est pas d'la composition d'un personnage, c'est de la décomposition d'un corps qui se fait sur la planche."

3 Eugenio Barba and Theo Nafel Rasmussen, *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*, C. Falke and K. Thema, eds., Frankfurt/M, 1982, p. 39

4 Sergei M. Eisenstein: "Montage der Attraktionen", in: *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart, 1979, p. 48

5 See Jean Baudrillard in: *Ans Electronica* (Ed.), *Philosophien der neuen Technologie*, Berlin, 1989, p. 116-119

6 Lettve 47, Winter 1999

7 Lehmann, *op.cit.*, p. 440ff

This article deals with theoretical and ideological aspects of the discourse of theatre anthropology. It primarily concentrates on the analysis of theoretical works which reflect practical anthropological attempts to study theatre, but nevertheless form a methodological and theoretical basis for theatre anthropology in general. Accordingly, my comment will refrain from analysing performances or practical explorations of theatrical (or paratheatrical)



"laboratories", but I will discuss several notions introduced by Eugenio Barba (pre-expressivity, recurring principles), which have strongly influenced the development of modern theatre anthropology. The analysis of the ideological suppositions of the term "energy", however, will present several other anthropological discourses which actively participate, or even parasitically dwell in this elusive notion (Tadashi Suzuki, Richard Schechner).

# THE BOTH THEORY IDEOLO IN THE DISCOU OF THEA ANTHRO

# BY, ÁND GY

ALDO MILONHO

# RSE TRE POLOGY

## BODY TECHNIQUES

The notion "body technique" was first introduced by the anthropologist Marcel Mauss as early as the mid thirties of the 20<sup>th</sup> century,<sup>1</sup> and has strongly influenced the course of theatre anthropology, especially the work of Jerzy Grotowski and that of his follower Eugenio Barba. The notion of body techniques reflects the essence of the body-in-society - "traditional ways in which members of various societies can use their bodies."<sup>2</sup> Mauss sees body techniques as the habits "inscribed" into one's body by means of various social systems such as family, education, culture, morals, etc. He emphasizes that the role of "tradition", as imitation and transference of customs down the generations, is essential to the formation of any body technique. He categorises body techniques according to sex, age, efficiency and way of transfer. In a didactic presentation, Mauss illustrates each category with examples, e.g. swimming/walking/running/arm posture techniques. The author does not specifically refer to techniques in art (except indirectly in dance techniques) because, according to his



Photo: Tony O'Neil

system, every body technique represents a technique-in-society (i.e. one determined by society). In other words, "social structure marks the individual by determining his physical needs and activities by means of his upbringing", as Claude Lévi-Strauss states in his "Introduction to the Work of Marcel Mauss."<sup>3</sup>

Mauss's concept of body techniques was used by Eugenio Barba in his theatre anthropology. Not only did Barba use Mauss' concept as a theoretical basis, he also modified it to a considerable extent. One of the aims of this article, however, is to point out the fact that Barba's procedure had a destructive impact upon Mauss's basis - especially upon his concept of body techniques.

According to Barba's hypothesis, "[i]n an organized performance, the performer's physical and vocal presence is modelled according to principles which are different from those of

daily life.<sup>4</sup> He divides body techniques into three basic forms: "daily techniques" (used in everyday life), "techniques of virtuosity" (used by circus acrobats etc.), and "extra-daily techniques" (used in theatre.<sup>5</sup>) Extra-daily techniques become the primary object of research in theatre anthropology, as "[t]ranscultural analysis shows that it is possible to single out recurring principles from among these."<sup>6</sup> Extra-daily body techniques are regarded as universal and can only be explored in theoretical "isolation" - by removing the "core" represented by individual and social factors (i.e. by psychology and sociology).

The performer's work fuses, into a single profile, three different aspects corresponding to three distinct levels of organization. The first aspect is individual, the second is common to all those who belong to the same performance genre. The third concerns all performers from every era and culture. These three aspects are:

1. The performer's personality, *his/her* sensitivity, artistic intelligence, social persona: those characteristics which render the individual performer unique and uncopyable.
2. The particularities of the theatrical tradition and the historical-cultural context through which the performer's unique personality manifests itself.
3. The use of the body-mind according to extra-daily techniques based on transcultural, recurring principles.<sup>7</sup> "Recurring principles" form the field of "pre-expressivity." Accordingly, it is "pre-expressive" behaviour on stage - "in an organized performance," as Barba states it - that represents the actual object of research in theatre anthropology. At first glance, it may even seem that, in Barba's theatre anthropology, the "pre-expressive" becomes a universal institution, of the same rank as that of the prohibition of incest. The "pre-expressive" can be defined as a group of principles known in all theatrical traditions which developed the concept of "organized performance." These principles are universal, which means that they govern all bodies on stage, provided that the principles under discussion are dismantled from the elements which are not pertinent.

#### SOCIAL INDIVIDUALITY, PRE-EXPRESSIVITY, SYMBOLIC SYSTEMS

At this point, I would like to indicate several problems arising from this sort

of interpretation of Barba's concept.

1. Dealing with the individuality factor of the performer's work, Barba states a contradiction in terms resulting from his differentiation between individual, social and universal aspects of performing. His term "social individuality" (of the actor) is a mere phrase, with the two words semantically contradicting each other. The terms "social" and "individual" are clearly two separate levels "not in the cause - effect relationship (regardless of the roles one may attribute to any of them)," as "psychological formulations are but transferences of genuinely sociological structures to the level of individual psychology," as Lévi-Strauss says.<sup>8</sup> If there is indeed something that could "render the individual performer unique and uncopyable," it is certainly not his "social individuality."

2. Barba's "pre-expressivity" could hardly pass the test of universality. The universality of the prohibition of incest is not limited to individual poles, continents, states, or traditions; anthropologists check the universality of their theories by applying them synchronically and diachronically to all societies known to man. Barba, on the other hand, manages to avoid the ambiguous division into "eastern" and "western" theatres, but nevertheless limits the applicability of his theory of "pre-expressivity" to the "North Pole performer." The "South Pole performer", however, should not really act in "organized performances" - due to his "lack of convention." Unfortunately, Barba gives little argumentation as to his supposition that "no repertoire of specific rules to be respected [by the South Pole performer] has been provided." Additionally, Barba does not clearly define his idea of an "organized performance," leaving it at the level of an ideological presupposition. Can one really talk about the universality of "recurring principles" and "pre-expressivity", as it is evident that, for the sole purpose of arbitration, Barba's analysis excluded several parts of the world such as Africa and South America, despite the fact that the concept of "organized performances" does exist there!<sup>9</sup>

3. Not only does Barba's analysis exclude the body of the "South Pole performer": the author also commits a methodological error by supplementing<sup>10</sup> a part of social praxis which is of epistemological importance for defining the concept of body techniques in general. Can one really talk about body

techniques in the theatre without defining them as part of society, with theatre representing a social institution? This point was also brought up by Lévi-Strauss in his introduction to Mauss's book which Barba uses as a theoretical basis: "It is the nature of society to express itself symbolically in its habits and institutions. (...) In every culture there is a variety of symbolic systems, the most important of which are language, wedding rules, economic relations, art, science, religion. The systems aspire to express several aspects of physical and social realities as well as the relations that connect the two; furthermore, the systems also mirror the relations established between themselves."<sup>11</sup> The systems never achieve their goals entirely, our current epistemological point of interest, however, is that Barba excluded "pre-expressivity" from the aforementioned "second aspect of the performer's work" - the historical-cultural context, and made use of incorrect methodology in doing so. Is it but a coincidence that Asian theatre developed body techniques (it should be emphasised that Barba describes them in an entirely accurate and objective fashion) which, according to his "recurring principles," should not be entirely compatible with e.g. ballet techniques of "western" theatre, or African ritual techniques? Barba's standpoint that the actor's physicality (or *biens*) can be isolated from "tradition as well as from historical-cultural context," is epistemologically unconvincing, especially because of the fact that other social symbolic systems have a part in the creation of the actor's body technique within the context of the theatrical "symbolic system." Were it not so, the social level - the intersection of a number of symbolic systems, would display unbridgeable misunderstandings demanding that the theatrical sub-system be adapted. This, however, does not apply to the "misunderstanding" caused by avant-garde movements (as they are part of their artistic tendencies emerging from social and economic, i.e. structural, "conditions of possibility" inherent in a particular society), but to the one resulting from individual attempts to "beware," "eradicate" or "transduce" body techniques from their original (e.g. Asian) "tradition" and "context" into an environment totally different as to its history, society and tradition, e.g. that of the west.<sup>12</sup> It is precisely the latter "misunderstanding" that bewitches to the "invention of tradition" (Rastan

(Shuruchi), which cannot be easily erased from the notion of "pre-expressivity", and may even be the main culprit for the trouble Barba encounters in his attempt to prove the universality of the key notion of his theatre anthropology.

#### RECURRING PRINCIPLES

Thanks to Barba's admirable eagerness to collect data, one can, in the process of evaluating Barba's "recurring principles", learn a great deal about a variety of body techniques used by the "North Pole performer". From a compendium of ways in which actors of various cultures "can use their bodies in traditional ways," as Mauss would state it, Barba finds four "recurring principles": balance, opposition, simplification and equivalence. We will, however, consider only the principle of equivalence, and the notion of "energy" which Barba emphasises in the principle of balance, although "energy" could actually be defined as "universal" in this case, since it appears in all four principles of Barba's system.

The basic thesis of Barba's system of recurring principles goes as follows: "The various codifications of the performer's art are, above all, methods to break the automatic responses of daily life and to create equivalents to them."<sup>13</sup> Earlier on, however, Barba deals with the differentiation between daily techniques and extra-daily ones: "The body is used in a substantially different way in daily life than in performance situation. In the daily context, body technique is conditioned by culture, social status, profession. But in performance, there exists a different body technique. It is therefore possible to distinguish between a daily technique and an extra-daily technique."<sup>14</sup> Barba explains this thesis by quoting the mime artist Etienne Decroix, who says that his method is based on the substitution of daily body techniques for the corresponding theatrical ones (e.g. on drastically reversing the direction of movements of everyday life): by performing it in exactly the opposite way, an action from daily life can be "belatedly presented".<sup>15</sup> The actor should thus abolish the "automatisms" of his own body, and modify it by using genuine theatrical body techniques, so that it would no longer be recognizable in its "lifelikeness" or "everyday familiarity."

We could perhaps agree that learning specific theatrical body techniques does in fact contribute to the conscious recognition of those used off stage. But this still doesn't mean that the symbolic system of the theatre is not influenced by other social symbolic systems; the systems form a symbolic interactive net, with the institution of the theatre being a part of it.<sup>16</sup> The body techniques of the

**We could perhaps agree that learning specific theatrical body techniques does in fact contribute to the conscious recognition of those used off stage. But this still doesn't mean that the symbolic system of the theatre is not influenced by other social symbolic systems; the systems form a symbolic interactive net, with the institution of the theatre being a part of it**

actor are understood as part of a broader, social symbolic system. Without doubt, they do belong there as a social institution. As other social body techniques, theatrical techniques are transferred "by way of tradition" (Mauss); indirectly, this is also confirmed by Barba's own words in his description of the work of Takako Azuma, who makes use of the *jo-ka-kyu* technique: "The methods of the search are meticulously codified, the fruit of generations of experience."<sup>17</sup> The way Barba deals with the "automation of daily body techniques" makes one think that "extra-daily" ones, too, must be "automatized" in a certain way. What is the difference then?<sup>18</sup>

#### ENERGY

The last notion I will concentrate upon is that of "energy". Barba connects it with the principle of balance, although it is actually characteristic of all four recurring principles. I will discuss a few examples of the use of the term "energy" in theatre theory, and then return to Barba's definition of this problem.<sup>19</sup>

The word "energy" is probably one of the most exploited terms of the vocabulary used in theatre discourse, which is confirmed on a daily basis: in theatre review, there is an abundance of "energies" referring to various aspects of performances. Our purpose, however, is not to discuss "daily" or other theatre criticism, but to indicate that the texts forming a part of "theoretical discourse" can also be ambiguous as to their ideological orientation. In other words, authors are often tempted to borrow terms from other theoretical or ideological discourses. My presentation of such instances will again be limited to the fringes of "theatre anthropology."<sup>20</sup>

The first example is the essay "Culture is the Body" by Tadashi Suzuki.<sup>21</sup> Suzuki takes over the methodology used by "several US social-

giists" to evaluate the level of modernization of a society. The level is determined by the proportion of "animal-energy" (that of people, horses and other living organisms) to "non-animal energy" (machines, electric and nuclear power etc.). If a society uses more of the former than the latter, this means that the society is not modernized, and vice versa. In his application of this sociological theory to the theatre, Suzuki states that, due to their increasing usage of "non-animal energy" (especially electricity), modern theatres are becoming subject of excessive modernization. Step by step and in a very refined manner, Suzuki transgresses to the field of aesthetics and presents his opinion that theatre should restore "expressive abilities and powers of the human body" <sup>22</sup> or, in other words, employ more "animal-energy".

Suzuki introduces the notion of "energy" by referring to the sociological usage of the term. Word for word, a sociological concept (with a precisely determined function in a specific method of statistic sociology) is applied to the material conditions of modern theatres, and later to aesthetic categories. In this manner, Suzuki vulgarly produces aestheticism from sociology; as a consequence of this sophistic derivation, human labour force becomes the "energy" of the actor - viewed as a self-evident, logical, sociologically defined "expressive force of the human body."

Another example of such reasoning is that of Richard Schechner. Schechner frequently made use of the notion "energy," usually in the formulation "energy fields" - especially in his initial phase in the early seventies. In his *Environmental Theater* published in 1973, theatrical space is defined as "energy"; the rehearsal in Schechner's theatre *The Performance Group* consisted of crossing the "energy fields" "produced" by one's acting partners. Schechner's performer "moves either fast or slow, depending on the energies he feels" radiating from "people", "things" and "the shapes of space."<sup>23</sup> In the chapter dealing with randomness on stage, Schechner claims that the skin, just like clothes, is but a form of costume, which, however, does not mean that the human being ends with the epidermal surface: "Fields of energy radiate from the person and penetrate into the person. Instead of imagining the human being as a silhouette, one ought to visualize a dense convergence of energy fields, a howling pulsar." In the same breath, however, he adds somewhat apprehensively: "I am not talking mysticism."<sup>24</sup> In the chapter dealing with the performer, he introduces some additional "energetic" terms applying to the actor - "body energy," "energy centres," "lines of energy."

Although Schechner denies the influence of eastern mysticism, his interpretations of energetic emanations of the performer reveal a

different truth. His negation very much corresponds to Tread's concept of "disavowal" as "denial" (Verleugnung): Schechner denies the resemblance between his theories and those of eastern mystics, believing that his discourse as "energy fields" is based on western rationalism or scientism. Still, he does not define the term "energy" and its syntagmatic variations in the way that would dispel our doubts as to his orientation – quite the opposite. In theatre praxis, critique and theory, the signifier "energy" can be applied to an endless quantity of the signified. Eugenio Barba is well aware of this problem: "To speak of the performer's 'energy' means using a term which lends itself to a thousand misunderstandings. The word energy must be immediately given operative value. Etymologically it means 'to be at work': How does it happen, then, that the performer's body is at work on a pre-expressive level? What other words could replace the word 'energy'?"<sup>22</sup> After posing this question, Barba enumerates a variety of Asian theatrical words also meaning "energy."<sup>23</sup> Despite the fact that Barba embarks upon the semantic "pruning" and specification of the term, he remains aware of the attempt to conceptualise the notion in question, but uses it in an (uncritical if not lavish) variety of syntagmatic combinations. It is evident from Barba's usage (and not conceptualisation) of this notion that "energy" is a universal signifier of theatre discourse; it can be applied to all those basic principles of theatre – "energy employed in space," "energy employed in time," and "physical energy." In this kind of discourse, "energy" means nothing and everything at the same time. "Energy" is the opposite of the "absence of meaning": the word itself, however, is entirely devoid of meaning, which makes it similar to a "zero phoneme" (as defined by the structural linguist Roman Jakobson). Its function is similar to that of the word *mana* brought up by Marcel Mauss and conceptualised by Claude Lévi-Strauss. As is the case with society "in general," theatre "contains too much of the signifier in relation to all the signified which it can mark"; furthermore, there will always be "a surplus of meaning present." For this reason, theatre discourse has created energy – a "fluid and spontaneous notion" which (somewhat like alchemical symbols) "emerges in order to represent an undetermined value of meaning; as the term itself is entirely devoid of meaning, it can readily acquire just any."<sup>24</sup> If *mana* is in fact a universal sign institution within the totality of society<sup>25</sup>, the least that we can confirm about "energy" is that it represents a universal sign institution, not only in Barba's theatre anthropology, but in every theatre discourse which is yet to emancipate from its own spontaneous ideological, or, in other words, from its non-theoretical bias.

**If *mana* is in fact a universal zero institution within the totality of society, the least that we can confirm about "energy" is that it represents a universal zero institution, not only in Barba's theatre anthropology, but in every theatre discourse which is yet to emancipate from its own spontaneous ideological, or, in other words, from its non-theoretical bias**

Basing one's work upon the authority of the science of anthropology, which acquired a notable position in the humanism of the 20<sup>th</sup> century, can indeed be profitable for theatre anthropology – but only when the theory itself is capable of recognizing and reflecting the disadvantages of amalgamating two considerably different disciplines.<sup>26</sup> More than any other theatre anthropologist, Eugenio Barba deserves the credit for establishing both methods and the institutional basis which enable the development of theatre anthropology. Despite Barba's great merits in praxis, however, one should be more careful studying his theoretical contributions. Quite frequently, his ambitious programme of creating a conceptually coherent theoretical basis for theatre anthropology sinks to the level of a heterogeneous multitude of suppositions, beliefs and insufficiently conceptualised notions. This text is meant as a warning that the discourse of theatre anthropology still intertwines theory and ideology, waiting for an epistemological break which would inaugurate it as a theoretically productive branch of modern humanities.

ALDO MELCHIONI is a member of the editorial boards of *Praxia* and *Maska*. He has edited a selection of essays (along with Roberto Mochini) of *Humanities* (together with Roberto Mochini) and two thematic issues of *Maska* (Women in the theatre and *Drach/Gestalt*).

<sup>22</sup> The concept of body techniques was developed by Mauss in 1914. His text "Techniques of the body" Les techniques du corps was first published in *Journal de Psychologie*, XXXII, No. 3-4, March/April 1936 and later in the posthumous edition of *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1973. The source for this article was a Slovenian edition (Marcel Mauss: *Ejgi o človeku in druzbi* [1931, 1932] – Zbiranje del, *Statistika Filozofske fakultete, Studia humanitatis*, Ljubljana 1998).

<sup>23</sup> Ibid., p. 283.

<sup>24</sup> Cf. Claude Lévi-Strauss: "Uned" de Marcel Mauss" [Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss, 1998], in: M. Mauss: *Ejgi o človeku in druzbi* [1931, 1932], Ljubljana 1998, p. 228.

<sup>25</sup> Cf. Eugenio Barba: *The Paper Canon: A Guide to Theatre Anthropology*, transl. by Richard Fowler, Routledge, London and New York, 1999, p. 9 [First published in: *La Genèse du corps*, 1993].

<sup>26</sup> "Daily body techniques are used to communicate techniques of virtuosity are used to amaze. Extra-daily techniques, on the other hand, lead to information. They literally put the body into form, rendering it artistic but believable. Hence lies the essential difference which separates extra-daily techniques from those which merely transform the body into the 'credible' body of the acrobat and the virtuoso." Ibid., p.36.

<sup>27</sup> Ibid., p. 9.

<sup>28</sup> Ibid., p.30.

<sup>29</sup> Cf. Lévi-Strauss, *Ibid.*, p. 233.

<sup>30</sup> Cf. Victor Turner: *From Ritual to Theatre, The Human Seriousness of Play*, PNL Publications, New York, 1982. A great deal of Turner's research was dedicated to the "South Pole performer": the author spent nearly three years in the African villages of Ndembu, Lamba, Kosa and Gha.

Dramatic representation and similar forms of cultural praxis are indeed of less frequent occurrence in oral cultures, but this does not make them less important. According to the anthropologist Jack Goody, the African world knows both rituals and theatre performances: "In Africa, performance in the wider sense of rites and ceremonies abounds, but secular theatre is rare and the two need to be firmly distinguished. (...) To many observers, drama in oral cultures exists only in the form of religious ceremonies ('ritual drama') and the formal recitation of prose narrative ('vocal drama'), or even the sacred dramas (narrated incidents) of R. F. T. Turner. (...) However, even narrowly defined, it does exist, although very unevenly distributed, being found in a few groups but not at all in most." [Cf. Jack Goody: *Agaveceremonies and Contradictions: Ambivalence Towards Images, Theatre, Fiction, Rites and Sexuality*, Blackwell Publishers, Oxford 1997, pp. 138-139]. Theatre production is most common in West Africa, especially in Nigeria (the *Oboko* people), Mali (the *Bambara*) and in the Ivory Coast (the *Akan* and *Bakwile*).

<sup>31</sup> Barba's mistake is the exact opposite of the one made by John L. Austin (*How to do Things with Words*, 1962). While Barba's analysis excludes "everyday life", Austin's theory of performative (speech acts theory) excludes the theatre and other artistic forms. The epistemological consequences of Austin's theory were

shown in "Performative Theatre: Speech Acts Theory and Performing Arts," in: Aldo Marchini and Rastko Melenik (eds.), *Along the Margins of Humanities: Seminar in Epistemology of Humanities*, DSI, Ljubljana 1996, pp. 237-253. In humanities, the concept of supplementarity was developed by Jacques Derrida in "La structure, le signe et la jeu dans le discours des sciences humaines," in: *L'écriture et la différence*, Paris 1967.

<sup>17</sup> Cf. Lévi-Strauss, *ibid.*, p. 236

<sup>18</sup> Cf. Barthes *Barthes: Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, Routledge, London/New York 1992, especially the essay "Peter Brook's Mahabharata: a view from India".

<sup>19</sup> Cf. Barthes, *ibid.*, p. 32

<sup>20</sup> *ibid.*, p. 35

<sup>21</sup> "The action of pushing something is shown not by projecting the chest forward and pressing down with the back foot - as one does in the daily action - but by arching the spine concavely, as if instead of pushing it was being pushed, and bending the arms towards the chest and pressing downwards with the front leg and foot. This consistent and radical inversion of the forces characteristic of the daily action produces the work involved in the daily action. It is a fundamental principle of the theatre: on stage, the action must be real, but it is not important that it be realistic." (*ibid.*, pp. 31-32).

<sup>22</sup> It is by no means unusual that body techniques are transferred from one system to another according to the principle of equivalence: "even in a fictitious society isolated from other societies, one independent from its past and various symbolic systems which constitute a culture or a civilization, it would still be impossible to transfer the function of one system to that of another. Systems can only be transferred to others if certain constants, irrational values, have been introduced. It is logical from both suppositions that no society can ever manage to offer all its members a chance to be of perfect use in establishing a symbolic structure which, judging by common sense, can only be realized in the scope of social life." (*Cf. Lévi-Strauss, ibid.*, p. 237)

<sup>23</sup> Cf. Barthes, *ibid.*, p. 34

<sup>24</sup> A similar opinion is expressed by Patrice Pavis: in the entry "Theatre Anthropology", he focuses upon the concept of body technique as well as upon Barthes' attempt to differentiate between daily and extra-daily ones. As his comments are of considerable importance for understanding the theoretical traps of Barthes' theatre anthropology, I would now draw attention to a passage from his *Theatre Dictionary*: "Apparently, Barthes wants to emphasize that a body technique is completely absent in performance, with the actor not being influenced by culture. It is hard to determine the cause of such metamorphosis, the thing that brings about the transformation of the actor's body with the change of context. Even if acting in a performance, the actor - especially the western one - depends on his original culture, especially on everyday gestuality. The thought of separating real life from the performance is most unusual, as there is clearly the same body performing on stage, and the whole background can not be erased. Making a differentiation between daily life and elements of performance, one runs a

risk of stating a contradiction between nature (the everyday body) and culture (the performing body) - the contradiction anthropology strives to overcome. On other fronts, the consequences of such contradiction would be similar to those of the instance when stylistics frantically attempted to draw a demarcation line between poetic and everyday languages, without actually defining the *diastrophos*. It is quite the same in our case: the performing body is tautologically defined as the body which performs and has specific characteristics different from those of everyday life. This difference, however, is merely superficial and does not apply to gestuality and presence: (why should we keep the presence for performing only - are we not generally present in 'real life' as well?)." (*Cf. Patrice Pavis: Gendefinié: slow* [Dobro jutro ali Delno], Ljubljana 1997, p. 297)

<sup>25</sup> A deep interdisciplinary analysis of this notion would probably represent an excessive diversion on my part. It is, however, interesting that the use of the term "energy" is by no means limited to physics or science. In the humanities, the term is widely used, but has never been sufficiently defined. The 19<sup>th</sup> century linguist Wilhelm von Humboldt introduced the distinction between *egoion* and *energeia* as the distinction between static and dynamic aspects of language. In the 20<sup>th</sup> century, *neurolinguistics* additionally modified this term by introducing several synonyms such as "activity" (Tätigkeit), "work of spirit" (Arbeit des Geistes), "emanation of spirit" (Emanation des Geistes). This terminology even influenced the Marxist linguist Mikhail Bakhtin (*Rhetoric and the Philosophy of Language*, 1928). - The term "energy" in psychoanalysis would probably deserve a special chapter dealing with several important works by Sigmund Freud - his early study *Project for a Scientific Psychology* (Entwurf einer Psychologie, 1895) published after his death, *The Interpretation of Dreams* (Die Traumdeutung, 1900), *Jokes and their Relation to the Unconscious* (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, 1905), and his papers on metapsychology from 1915. Freud's "energetic" scientism from the period before *The Interpretation of Dreams* partly remains in his "economic hypothesis" dealing with psychic apparatus, although Freud later renounced the neuron theories of his youth.

<sup>26</sup> Due to this limitation, I will also refrain from the analysis of several texts which represent the very essence of theatre "energetics." One of those is also the essay "The Touch, The Palm" [Le dent, le poème, 1973] by Lyotard, dealing with the economic aspect of Freud's displacement (Verschiebung). The text strongly supports the idea of "energetic theatre" as "theatre of energies" as opposed to that of signs. As an eager follower of the infamous tradition of theatre energetics, however, Lyotard withholds a theoretically convincing argumentation of his idea.

<sup>27</sup> "Culture is the Body" (1984), in: Bonnie Marranca and Gautam Basgupta [eds.], *Interculturalism and Performance*, PAJ Publications, New York 1991, pp. 243-248.

<sup>28</sup> *ibid.*, p. 243

<sup>29</sup> Cf. Richard Schneider: *Environmental Theater*, Hawthorn Books, New York 1973, p. 15

<sup>30</sup> *ibid.*, p. 91

<sup>31</sup> The term "energy" can be found in numerous texts dealing with the connection between theatre and anthropology. One of the world-famous anthropologists who deserves to be mentioned is Victor Turner, who connects the notion "energy" with work ("energy consumption"), and with the differentiation between work and leisure, rendering work as "angry" and leisure as "energetic". Cf. Victor Turner: *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, PAJ Publications, New York 1982.

<sup>32</sup> "Translating the principles of Asian performers into a European language, one uses words like 'energy', 'life', 'power' and 'spirit' for the Japanese terms *ki-ai*, *shio*, *in-ai*, and *kechi*; for the Balinese *takru*, *riosa*, *chikru*, and *bayu*; the Chinese *kung-fu*, *chun tung*, and the Sanskrit *prana*, *shakti*. The practical meanings of the principles of the performer's life are obscured by complex terms imperfectly translated." (*Cf. Barthes, ibid.*, p. 17). Later on, Barthes gives even more examples from the vocabulary of Asian theatre discourse, which can be "translated" by the term "energy."

<sup>33</sup> Cf. Lévi-Strauss, *ibid.*, p. 239

<sup>34</sup> "Nature like *mana* - as diverse in meaning as they may be - when viewed in their most common function (which, as we have demonstrated, can never really disappear from our mentality and society), represent the floating signifier (le signifiant flottant) which controls the remotest of thoughts (at the same time, it is also a gold-mine for art, poetry, mythic and aesthetic resources), although scientific research is perfectly capable of at least partly demystifying it, if not doing away with it completely." (*ibid.*, p. 263 sq.)

<sup>35</sup> Monique Berle, author of numerous studies on theatre anthropology, claims that, as a discursive praxis, theatre anthropology is a part of a broader phenomenon mirrored by modern theatre which is interdisciplinary in character: "The relationship between anthropology and 20<sup>th</sup> century theatre is directly reflected in the vast terminology dealing with rituals, myths, collective performances, cultural praxis - as well as in modern critical discourse, modern theatre analysis, etc. All this is part of a broader phenomenon: the critical discourse of today abounds in more or less vulgarised terminology borrowed from the humanities - anthropology, sociology, and psychoanalysis." (*Cf. Monique Berle: "Anthropologie / poétique", in: Poétique [Ritualiser le théâtre", ed. by Rodolphe Lucif, No. 3-6, Turin, 1989, p. 265.*



# When the World Awakens to African Dance

YACOLISA KONATE  
Photos: Les Ballets de Kikita Fodéba



**Opposing the redundancies of the repetitive identity which betrays itself as it becomes ritual, contemporary African dance can lay claim to a mixed existence. Mixed as the rise of adjustment and survival, or as a shoddy fabric, it provides a bridge between one and one's others, between the others trying to realise their model**

Have you ever heard of *Kassa Yambo*? Neither some once famous and now forgotten dancer nor a secret African philosophy, it was a hit song, first in France and then all over Europe and Africa between 1946 and 1950, contributing to the worldwide success of the first African group performing Pan-African dances and music: *Les Ballets de Kikita Fodéba*. The Fodéba Group were not the authors of the song; it belonged to all-African heritage. Three or four years ago, *Faldiric Moinay*, a well known Ivory Coast singer, made a cover version of that song. Hearing the radio play *Kassa Yambo*, a point of reference for my generation, a young girl once said: Oh, that's Moinay's song!

Of course, I got things straight and into perspective. I explained that the singer had made a cover version of a song he had not written and that other contemporary singers were bound to cover this and many other beautiful old songs. But this justice dispensing indignant tirade somehow left me weary. The explanations did not leave me breathless. I can go the distance. What exhausted me was realising to what extent radio and TV presenters were ignorant of the useful information they could pass on to their listeners to their own advantage. And when the information provider is not informed, the user is under-informed.

The young, who keep Ivory Coast music and dance at arm's

length, are entitled to some information. And I felt old, holding onto the concerns of my young old age. *Muse*, I cited out: where is Africa headed for as its youth develop an eyewitness memory?

Ever since then, I have been collecting answers and recording all the instances where the youth of Africa relate to this inverted memory phenomenon. And I have noticed many *Kossa Yambo* effects.

## 1. Dancing the Pain

*Tchitché* Company belongs to the generation of young people who do great things with very little means. Its members are girls fresh out of adolescence. This fragile youth has claimed a great symbol: the eagle. *Tchitché*, in fact, stands for eagle. According to the *Bété* tradition, a man convicted of a terrible crime has to bring an eagle for his crimes to be pardoned and his family to forgive him. *Tchitché* is thus a search and a recovery of spiritual strength, a site of social reintegration. Choosing dance as its vehicle, this recovery shows that physical routes may lead to the very foundations of spirit and society. According to Nietzsche, it is in and by dance that the body breaks away from the spirit of gravity which ties one to the ground and its misfortunes, and feels its own lightness. It becomes an eagle, crossing immense spaces favourable to the invention of new values. The body expresses not only a state of mind, but also the state towards which one's spirit and intelligence strive. Dance searches for and expresses a capacity to creep and the know-how of the body, in themselves signs of health that the body wants for itself and for the spirit. We know that the health of both the body and the spirit is concerned with pain: the *Dini*. A body in pain is in the *Dini*. As angry soul is in the *Dini*. This body and this soul are neither same nor saintly. They are not at the gates of heaven.

The *Dini* is pain, life-weatiness, discomfort. Marrying pain and femininity, *Tchitché* lets women have their say, inscribing it onto their very bodies. Throughout the choreography, the female body shapes various figures of pain: childbirth, frustration, humiliation, etc. And it turns out that, without being a feature of woman's identity, pain is concomitant with her modes of existence. Motherhood is a direct or an indirect reference to the pains of childbirth and to the frustrations that a mother must learn to brood over in silence. There is silence in the piece, the sighing silence of disappointments, the stammering silence of sobbing. There is also the woman's lament. Not knowing to what saints to call out to, she takes to incantations. The melancholy and lac-

emating flute contributes to the heartrending atmosphere. The flute does not accompany the emotion, it doubles it, and at the end of the performance it is not the woman who feels empty having cried too much, but the spectator, exhausted by the violence of the throes he or she had recognized and whose objective acceptance he or she had been before. And if the piece does not challenge the mythology of woman being the source of the original malediction, it does not leave it alone either, but rather shakes it up, disturbs it, questions it.

Articulating the word of pain and carrying it in one's body suggests at least two breaks: refusing to slide into comedy; avoiding the easy way out of what can be learned by heart, a cheap offer of phrases laden with stereotypes. On the other hand, this is a face to face confrontation with life. In Africa, like nowhere



else, we know that the pain of childbirth, this heartrending and marvelous encounter of the woman who gives life with the quivering life itself, often turns into drama, the most ordinary of all banalities.

Tchitché does not venture to tell the anecdote of these unnecessary deaths, if human death can ever be anecdotal, or necessary. Tchitché's venture can be termed as existential. Moving on from the basic idea of pain, the choreography reveals the woman as the single subject of its drama. What can be more painful than death? What space can enact pain better than funeral space? Choreographers and actors *construe* funeral spaces all across the city and the country. They second steps, note gestures and postures. They study the body movements of pathos in the living cultures of Ivory Coast, namely those of the Gours, the Bété, the Agni. This study enables them to perceive the manors which will impale some of the creative effects of the company. There is a difference in the surge towards the skies between the gold *défilé* and the *zassé* one. There is the elastic surge of the Gours' *zassé*, and the shorter, gold one: which one to choose? Tchitché doesn't choose. It traces a middle line

across both of them. Without hiding behind the mask neutrality of synthesis, the choreography lets each of its fundamental sources have its moment. Which does not make it a repository of rational dance. If well-informed eyes can say hi! or hello! to every reference the piece makes to the basic dances, they will also notice that those segments come and go in brief punctuation. They are the organizing moments of the dance sentence, while all the urtic of exposition put together give off a sense of outright freedom.

However, *Afiki* is not an avant-garde piece heaving a radical freedom of invention of new movement. It simply explores the wealth of possibilities with which the body can play in order to formulate its own speech and language. The composition of the performance as a whole remains classical. It resists to collectivist temptations of ballet and relies both on solos and on call-response situations. The dancing starts very softly, lapping and murmuring like waves, to soar in a strong and fiery tension. Then the calm returns: the calm after the storm, the soothing calm of hope, the healing calm of active solidarity. No doubt about it. The Tchitché girls succeeded in enacting a fraction of the emotions driving the African woman. They succeeded in telling a story with a double vocabulary of rural and urban dances. They know how to use the globalizing syntax of modernity.

## 2. The Kossu Yamé Effect

Is such fragmentary aesthetics enough for contemporary dance to settle the score with the Kossu Yamé effect? How many young Ivorian or African dancers and choreographers know the origin, the meaning of the steps and the movements they happily make, and how many of them are able to restore them to the totality of systems taking the dance gesture towards a world view?

I have warned you, I am being old. And the Old Man would like to be indulgent when his faint voice is crackling: after all, are those young people liable to know everything they do not know? After all, if the Western success of art *négré* was marked by ignorance of its function and by functional deconstruction, to be consequently placed under the aegis of its formal overstatement, the trial of African dance can just as well take place under the auspices of ignorance of integral systems and structures, sticking to the aesthetics of rubbing and pick-pocketing. Wasn't this the attitude Picasso adopted towards the so-called art *négré*, to which he referred with an enigmatic formula: "art *négré* doesn't know!"

Neither in Democritus d'Angrignon nor in assemblages organized by new dance groups does sense emerge from the depths of symbolic folds or from rebolds of ancestral rites. It is going round and round. Cutting across the body itself. It is superficial. Deterritorialized, off centre, detached, out of sight, it is loose ends, crumbs. Crumbs of great law fallen into the public space of novices and laymen who, striving for power, are eager to know but do not want to learn. The makeshift, the knocked-up, the reinvented: one takes the plunge because movement proves progress, and progress keeps shifting old landmarks up to the point where one overcomes the dizziness of motionless speed.

Opposing the redundancies of the repetitive identity which betrays itself as it becomes ritual, contemporary African dance can lay claim to a mixed existence. Mixed as the rule of adjustment and survival, or as a shoddy fabric, it provides a bridge between one and one's others, between the others trying to realize their model. Even shoddy weaving is weaving. A fabric woven with shadows and light, with silence and words, African dance is an unrepeatable force.

It is worth noting that a number of African languages use the verb to weave in order to express the art of creating. God creates the world like a weaver weaving a strip of cloth. Weaving identity as a fabric helps us to perceive it as a patchwork; in other words, as a *m'assa* *lolelele*: a composite linoleum made of miscellaneous pieces, strips sewn together. Mixing helps as remember that each identity is a set of situations, a game of mixtures that the subject puts together, takes apart and crosses, and which trace it more or less reflexively. Doesn't this mixed fabric, clothing in turn tradition and invention, get worn out from following frenzied fashions, too often dying together with the season which brought them to life? Doesn't it get torn in redefining the complex relations between Africa and the West?

The *métisse* can get more radical by moving towards either of its two primal referents. It can also take the middle route of its own singularity. Its history, a kind of a historical and cultural precipitate, can also prompt the exploration of all the possibilities it gives rise to. Opening up new possibilities, contemporary African dance traces perspectives among which we find the following horizons and questions:

- What will happen the day dance artists find their place in every great text, every great fabric of African dance? A text is a fabric, isn't it?
- What will happen when, inhabiting their fabric-texts like a land instead of visiting them as

tourists, they dive into the logic of the *zaouli* or the *zighili* in order to make them their own and interpret the world from this singular and radical point of view?

- What will happen to each of these dances and to dance in general the day its language stops solidifying and becomes plural; the day when the international choreographic alphabet has as many African letters as European ones?

- What will remain of the so-called contemporary dance the day local dances learn to interpret the universals in the local and freely decline the local, as an international refusal?

- What will happen to urban dances when they constantly join up with the repertoires they now consider abandoned?

- What will happen the day Western and African dance artists, both white and black, stop dancing side by side to dance together, each one of them seeing his or her own performance broken up and recomposed in the performance of the other?

- What will happen the day African choreographers are able to go round European and American cities to choose the artists with whom to make performances they would first show in Africa and then all over the world?

I can't wait for the day when the actors of basic African culture stop being sterile flaneurs waiting for a prince charming from some fairytale country to deliver them!

### 8. Dances of the Land and Dances of the Territory

The moment it accepts the separation between dance and music on the one hand and between dancers and spectator on the other, dance becomes a spectacle. It is compatible with the modern world Heidegger defined as the realm of representation, and that Guy Debord denounced as the society of the spectacle. Like a hairdresser who does everybody's hair because they don't do it themselves, a dancer dances for all those who don't dance, who don't dance themselves. One may ask whether this distancing of dance is not at the same time its devaluation and, as such, linked to the generalized dereliction, the inconspicuously powerful vector of which television has become.

Insofar as democracy, omnipresent as the political model par excellence, introduces a regime of representation, television and advertising develop as strategies and as a system of representation in terms of strategy of the spectacle. Television has thus become a public space where all events and actors of the progress of the world are more effectively than represented, if possible as puppets. However, African dance hasn't yet become the place

where African history and culture reveal and recognise themselves as spectacles and as self-awareness.

Of course, African dance has known great historical moments, especially while *Les Ballets Africains* de *Étienne Fédère* worked towards an international positioning of performing arts which, no sooner had the war finished, encouraged African intellectuals in Europe not to lose faith in African culture. *Les Ballets Africains* can be seen as standing in the same relation to African dance and music as the so called black sculpture to contemporary African art. But such a successful enterprise is bound to fail the second time round. Not only would national ballets never have the pertinence of the African, which had been Pan-African, but they also misleadingly separated traditional dances and modernity, a separation which, mediated by national television, deficient in national spectacles, would introduce the ballet form as the model of African dance. At school celebrations: ballet for girls, war dances for boys! At childhood celebrations: ballet for girls, war dances for boys! This leitmotif would legislate and format the preferences in the colonial and the neo-colonial period. As a new dance form, contemporary dance, on the other hand, can be considered within the post-colonial project.

As long as dance develops in the net of illustration, it remains a servant of music. Contemporary dance may be perceived as the moment when the music/dance relation is overturned, at least bent. Now it is the music that underlyingly appears to serve dance insofar as it intervenes in support of the emotional ebb and flow programmed by dance movements, and is subsequently dismissed. This point of view might reveal contemporary elements in the *zaouli*, especially as the dancer steps and makes gestures with both hands to indicate the measure of the music he wants the orchestra to play, before returning to his dance in order to embrace the music he has just enacted in his own body. The example of the *zaouli* of the *Gouros* actually shows that the dance-music relation is dialectical, even genitive. To dance well doesn't imply dancing before or to music, but rather dancing the music, placing oneself into a conspiring simultaneity with the fundamental movement that runs through it. At the same time and at all times, the invention of new rhythms appears as an invention of new dance steps.

In 1984 and 1985, traditional dances whose modernisation did not always live up to the expectations of an audience demanding national rhythms, were replaced by the *zigué*, the *gnuman-gnuman*. Two major

rhythmical events marked the early nineties, the *polihet* fever in the revival of the tradition of dancing *bum*, and the invention of the *zaouli*. Launched as a philosophical dance linked to the atmosphere of the tense repression hitting the student population, the *zaouli* was a dance and a rhythm young people could relate to. One might say that this dance provides information on the state of the bodies of Ivorian students, and therefore, on the state in which young people were in the early nineties. It also provides information on the overall state of the social body in this period. How does a people hold its head? How does it hold its body while the police raid student campuses at night to beat up, defenestrate, humiliate, cudgel? The *zaouli* manifest the social and the political awakening of the younger generations. The songs were mostly in *Nouchi* (the French of the Ivory Coast youth). Ten years later, the *zaouli* is still going strong. Does this success justify its paradoxical, basic approach of being a dance of the young with lyrics written by the young, in the old melodic envelope of their grand parents' chants and nursery rhymes? The latest news is that not only do the *zaouli*-men take up vernacular song rhythms, but they also use some famous religious tunes such as *Victory*.

As for the *polihet*, the fraternal twin of the *zaouli*, it is a modernised version of a rhythm from the *Bété* land in the West. The fact that both the *zaouli*, a so-called philosophical dance knocked up by students, and the *polihet*, a dance reviving the joy of dancing, found their home in Yopougon, means that the centre of Abidjan, a sub-regional metropolis, is no longer where it used to be. After Treichville, where the action was in the colonial period, and Plateau, the pride of economic growth in the years of prosperity, the centre of the city shifted towards its suburbs and found its heart in the body of Yopougon, the largest city borough. Dance was right. It may not have determined the course of history, but it surely recognised it. *Fédère* musicians like *Gnani Djimi* (who died in 1998) and *Nahoussou Pradie* are still produced as fabulous dancers. And they make a whole portion of



Ivorian population go back to dancing; having become city dwellers, people now tend to dance only at funerals and weddings. They dance more in night clubs and less in dancing bars. Dancing bars dehumanised village squares. Night clubs will give them their own bitter taste of decline. Only women, regardless of their social status, go on dancing in the open, at christenings, weddings and funerals. They transform streets into dancing spaces.

The *zeuglous* has weathered well, never going out of fashion, better than the *polhet*, whose many rights date back to the early 1990s. It has stood the test of time, unmoved by the rise of the *likine*, the *zablan*, the *pukolo*, the *nawa-dance*, the *logedi* dance and the latest, the *mapouka*, all emanating from it. Long as it may be, the list of Ivory Coast modern dances is not trivial. It continues the list of the dances that marked the 1970s and the 1980s: the *gôgôbô*, and especially the *zîgîlî* illustrated by Ernest Djédjé who died in 1983, the *gman-gman*, a homeboyish dance embodied by the musician Kauri. Cabaret dances represent the fundamental choreographic culture, the spontaneous landmarks within which the young generations define their modernity. Choreographies by groups like Nasley, Tchitcha, Sholah, Lakimada etc. are as indebted to the figures of style of these modern dances as to those dance steps that are more sedentary and more anchored in the history of the land. Creative resources of contemporary dance are thus to be found in the urbanity and the urbanisation of African communities, as well as in their bond with ancient values. Young choreographers rely as first hand information provided by their cultural awareness, and set off drives by the originality of their personal interpretations.

#### 4. Being Contemporary and African

Dance may well be a language, but it will never become the conventional abstract language of mathematics. A friend logician of mine likes quoting this example to challenge the need to develop the so called African mathematics. *Souleymane Bachir Diagne* imagines a Zimbabwean or a Turkish mathematician going about his demonstrations on a blackboard. A Chinese or a Canadian mathematician comes into the room. If whatever the mathematician has written on the blackboard really is mathematics, and if the Chinese or the Canadian really is a mathematician, he understands the written demonstrations perfectly, and is even capable of continuing them. This does not apply to culture and arts. A mathematician, working away, has no frame of mind. The dancer has

**The so called contemporary dance is a free construction whose moments are not combined in a pre-set or expected way. Its ecstatic joy of the body comprises an expressive and creative aspect which makes the body channel ideas, stories and myths, as in the ancient tradition of great masks dancing the sun, the Creation of the world**

A dance step doesn't logically lead to the next one; rather, their connection is alchemy. Culture and arts fall within the province of forms and contents of consciousness. In these terms, they are vehicles for representations of the world, as well as for symbolic, mythical, historical references, objective and subjective intentionality.

The German philosopher, logician and mathematician Leibniz explains that every one of us is a unique and irreplaceable creature in the world. Regardless of our number, each one of us occupies a place from which one is supposed to take one's concept as far as possible, while its clarification contributes to the global understanding of the world. It is up to God to select and make compossible the various possibilities realized by all the *monads* in the world. Africa has to clarify its concept in order to prevent God with the opportunity to select and view its notions and emotions in the arena of the world society of the spectacle. This is up to us. If God the director of the world, or the director of the world, or the director of the spectacle of the world, are Westerners, unjust or racist, Africa is not responsible, not solely responsible. But it is up to all of us to catch those arbitrary arbitrations out. It is up to African makers to make performances that cannot be made by other peoples on other continents, and are repeatable by them alone, so that a contemporary African dance danced here or anywhere else is recognizable as African and as contemporary. A French choreographer who enters a studio in Africa should realize that he or she can do contemporary dance, but that a perfect command of dance is not enough for readily getting into dance.

Unlike the festive ones, the so called contemporary dance is a free construction whose moments are not combined in a pre-set or expected way. Its ecstatic joy of the body comprises an expressive and creative aspect

which makes the body channel ideas, stories and myths, as in the ancient tradition of great masks dancing the sun, the Creation of the world. Like in the dance of great masks, the dancer doesn't merely dance on his own behalf, he gives his heart, his head and his body to an idea, a concept, a theme, a thesis. He plays, and wherever this may be, there is a play.

The remarkable thing about the generations of the year 2000 might be "getting the better" of history and contents, promoting a kind of formalism. But what is remarkable about all those who have the necessary courage and competence, is drawing attention to the contents which face extinction while their forms are perennial. The very fact that these forms survive by cultural action of the young is a sign of a cultural demand which cannot be satisfied in the languages of yesterday alone.

Ivorian choreographer Louis Aké, a member of the African Ballets of Kôta d'Ivoire, points out that Ivory Coast has more than 60 ethnic communities, and at least as many syntones or choreographic accents to be discovered and revived. The day Africa gets to know each of its codes and to reinterpret them in a contemporary aesthetics, the face of dance in the world will be altered. The day the world awakens to African dance, the gods of the world will give more space to Africa in the spectacle of the world, because they will be closer to Africa, if not African.

If the artist really is the one who, as Amadou Hampâté Bâ well put it, reminds the world of its sounds and codes, his or her modernity and contemporaneity should consist in awakening to his or her own sounds and rhythms: in re-enchanting the world according to his or her personal norms and models. Thus, for as long as there is rhythm in Africa, the program of modernity conceptualized by Max Weber as the disenchantment of the world will elicit revivals. Dancing the dance of the mask will not be enough; it has to be re-danced, or rather, the performance has to be rethought, reorganised, reinvented. One must not think that this creative process was absent from the artist's world in pre-colonial societies. Both literally and symbolically, this African prowess is as appropriate today as it was in the past: when given a task, take advantage of it to give yourself a task of your own.

Translated from the French by Hilda Kikotei

<sup>1</sup>Depth: principal posture in African dance as systematized by Alphonse Ntoko in *Duplé*. Ed. Maboennove, 1992

YACOURA KONATE is researcher and professor at University in Abidjan, Ivory Coast.



Sindiree Hagaza

## Other Rooms - African Women's Writing

NATASHA HRASTNIK

One of the main criticisms emphasizes that postcolonialism is a wholly western, a western theorizing need to properly articulate transformational, 'minority' discourses, without giving the space to those spoken about to speak for themselves and to self-reflect their positions



Ama Ata Aidoo



Ama Berlin

Now that feminists have well researched 'a room of one's own', including Virginia Woolf's famous text, there is an increasing interest to do so with 'other rooms' occupied by women who write. Feminisms which deal with the experience of a 'non-western' woman's identity or rather multiple identities, appear under terms such as postcolonial, third world, undeveloped, etc., which all seem inappropriate in some way or another, and deal with concepts of displacement, decentered realities, marginal experiences, representation, bodies, and last but not least, difference. However, feminism within postcoloniality is still a fairly new theoretical field and more often than not the identification with it seems a rather artificial joint venture. Postcolonial praxis initially did not seem to be too interested in feminist issues, and feminism joined its discourse only later on, although these had been many parallels which eventually led to an interest in actual and possible intersections of both sides.

The attempt is to look at African women writers through two main perspectives, postcolonialist and feminist. Placing African women's literature into a postcolonial perspective, gives it an opportunity to focus on what effects colonial, postcolonial, and other foreign dominations have on African social realities. Feminist perspective helps to see the roles of African women subjectivities in their locality and universality. In short, while postcolonialism seeks to understand the differences between the Occident and the Orient, the presented feminisms try to go beyond the concepts of difference by seeking links.

#### PREFIXING POSTCOLONIALISM

A landmark for the postcolonial discourse was placed with Edward Said's book *Orientalism* in 1978. It was followed by a collection of essays *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* by Ashcroft, Griffiths and Tiffin. Soon afterwards the western discourse was flooded with postcoloniality, until its discourse diffused into many theoretical positions and is somehow in danger of losing its effective meaning altogether.

Postcolonialism may be the study of the interactions between European nations and the societies they colonized in the modern period. However, the term is loose, as it cannot grasp the divergent experiences of all the different countries that used to be under European empire. Africa, the Caribbean, Asia, or Australia, not to mention the colonies in America, such as Canada. The Ghanaian writer Ama Ata Aidoo made a worthwhile remark about the postcolonial, saying that it "may be relevant to the United States after its war of independence, and to a certain extent, to the erstwhile imperial dominions of Canada, Australia and New Zealand" but "applied to Africa, India, and some other parts of the world, 'postcolonial'

is not only a fiction, but a most pernicious fiction, a cover-up of a dangerous period in our people's lives."<sup>1</sup>

The opinion on which time span postcolonialism should be concerned with, is divided, there are those who also deal with colonialism itself, and those who don't. It is also difficult to talk about the ending of colonialism, as many claim colonialism never ends with a mere act of establishing national independence, and as still exists in their realities. Postcolonialism is therefore subject to sharp criticism. It took place in the face of the growing theoretical concerns of postmodernism, but also because of the space created by postmodernism and its disruption of metanarratives.<sup>2</sup> Its aim may be too ambitious and exaggerated, it is totalizing, as it deals with the processes that already went on in colonialism, as well as with decolonizing ones. One of the main criticisms emphasizes that postcolonialism is a wholly western construct (even though many of the postcolonialists come from a different ethnic background, as does Edward Said, for example), a western theorizing need to properly articulate transformational, 'minority' discourses, without giving the space to those spoken about to speak for themselves and to self-reflect their positions. As such, in attempt to cover such a historical period, so many cultures, peoples with a singular concept, seems flattened and implies western hegemonization. It seems that postcolonialism has come ahead of its time, there is not enough historical lapse. It has been prefaced before its ripe time - while the circumstances were not yet ready for its existence, but the seed and interest for the field 'to be ploughed' was great.

Despite the all terminological and content problems that seem to be burdening the whole field of postcolonialism, it is still providing a wide range of interesting approaches dealing with the relevant issues of cultural, political, ethnic backgrounds which apply also to African women's writing and cannot be covered solely by feminist practices.

#### BLACK, 'THIRD WORLD' OR PLAIN FEMINISMS

Method and the direction of work have to be continually interrogated, otherwise there is a risk of furthering a discourse on difference and otherness that leads to greater marginalization. While the keyword for researching in postcolonialism seems to be difference, many feminisms also deal with discourses of difference based on different philosophical backgrounds. However, many (post)feminisms have researched difference in order to go beyond it and sought key terms and concepts for defining a common ground for women regardless of their cultural, national, class, etc. background. Such terms are various, such as *nomad*, *migrant*, even *hybrid*. These subjectivities are privileged. Their core is not based on fixity, any kind of essentiality, confinement to place, is national, or any other

category, but on transcendence, fluidity, border-crossing. In nomadic discourse the idea of centre and authentic identity is given up. The nomad theory comes from a desire for an interconnectedness between different (feminist) subjectivities. Rosi Braidotti, one of the feminist theoreticians, is involved with the figuration of woman's feminist subjectivity in order to go beyond the dualistic concept of phallogentrism and resistance. For her as well as for black post-modern feminist critic bell hooks, nomad consciousness is a political imperative at the end of this millennium. For bell hooks consciousness equals yearning. She finds 'discourse' about 'difference' dangerous for the struggle against racism, sexism, and cultural imperialism. Yearning helps to overcome the confinements of them all and gives basis for empathy and leads to solidarity and coalition.<sup>3</sup>

Braidotti's nomadism relies on that kind of critical consciousness, which resists settling into socially coded ways of thinking and behaviour. She develops a vision of woman's feminist subjectivity in the trope of nomadism, nomadism not only being a figuration of physical activity, but implying also its metaphorical meaning. Nomadic subject is a myth, it is anti-essential, its identity is in continuous change, the borderlines still exist, but in this form it is much easier to transcend them.<sup>4</sup> The criticisms of nomadism speak of evading the question of space/place and the idea of space in constructing gender, race and national identities, as narratives of identity grow out of this engagement with local space.<sup>5</sup>

Another concept of fluid subjectivity is the migratory subjectivity of Carole Boyce Davies. Her idea resembles Braidotti's and hooks' in what they are aiming at; the identity of a subject, which exists in more times and places, (expresses its elsewhere-ness), is thus redefined out of marginalisation, and re-connects, re-members black women. Migratory subjectivity differs from nomad subject in one main issue. It moves to specific places with specific reasons. It is a subject with an agent.<sup>6</sup>

#### AFRICAN WOMEN, BLACK WOMEN - SEE(ING) THEIR ROOMS

Metaphorical concept of nomadism seems to be very handy in overcoming obstacles, barriers, and borderlines women are facing or being confined by. But again, the problem arises when it has to be applied to fiction, when the concept of space and locality becomes indispensable. Social reality cannot avoid being bound into space and time.

African women's writing could be approached in two ways: through locality and on the other hand, universality of African (black) women's experience. A somehow simplified explanation would be that the locality viewing is connected to ethnic, nationalistic, (post)colonial realities of African women, while universality deals more

with woman's identity regardless of all these categories, as talking about female identities cannot always be clean out from their complexities.

The diversity of African women's writing still has one thing in common: the role of a woman often seems a central issue. African women's reality is very political. Her struggling for place and position in the society is defined by patriarchal repression, poverty, economical problems of undeveloped world, and (post)neo/colonial repression, which results in changing of values, redefining meaning of rural and city life.

Law practices are often extremely unfavorable for women, as they legalize abuse and deprive women of basic human rights. These are the problems many women across the world, in undeveloped as well as developed countries, can identify with on various scales in their specific existence.

The situations more or less urgently call for political activism as the South African writer Sinfree Magera would claim so often. The slogan "Art is political!" sounds a very authentic outcry in Africa. By describing the situation generally, we should not overlook the fact of diversity of women's situations in different national contexts, political regimes and wars which have as drastically influenced the quantity and quality of literary productions. On the one hand there are Sudan or Angola where long wars have literally stopped any writing practice, degraded human existences into mere survival. There is Mozambique, getting itself slowly together after a long war, where there are few women writers, but three of them renowned, who have also taken leading positions in the national writer's associations, as for example Lília Mole, who is the president of the Writers Association. On the other hand Nigeria, Ghana, and Kenya have long and well known literary and academic traditions.

Namibia, Zimbabwe, and Uganda are producing more women's texts every year. The same is true of Côte d'Ivoire, where women writers are in a liberal and advanced position, but only those from Abidjan, as there is a sharp distinction between opportunities in the city and in the context of rural life.

Ama Ata Aidoo critically tacksles the issue of how life in Ghana has been influenced by the period of being a British colony, how native people have turned to different values which are much more materialistic, and are losing their own selves. The heroine Sissie in her story "Everything counts" painfully recollects all this, when her relatives ask her on her visit back home "What car are you bringing home Sissie? We hope it is not one of those little coconut shells with two doors, heh?... And oh, we hope you brought a refrigerator. Because you simply cannot find one here these days..." Sissie, who has been to the west, sees all these material objects as a rope with which they are hanging themselves. Her bitter disappointment

## The criticisms of nomadism speak of evading the question of space/place and the idea of space in constructing gender, race and national identities, as narratives of identity grow out of this engagement with local space

makes her wonder if she has returned back to the right country. The life is changing and it is also changing in African countries, people are making their individual adjustments, partly retaining old traditional habits and notions, partly adjusting to the ways of the white people. But what Aidoo is concerned with is also looking into his innocent eye. In the novel *Changes*, the heroine Eri is a young, urban, independent, educated woman, who chooses many modern, "western" ways. She seems very rational, emancipated and aware of what she wants, but loses control of herself falling in love with a man who eventually leaves her for another woman. She also leaves her child with her mother, which is the worst would be condemned, while in African communities children are part of an extensive family and many young women leave them behind in pursuit of work.

Women who come to the city with their partners, but remain equally dependent on them, betrayed by them and at the same time deprived of their families and communities, are a common theme in African novels. These themes occur in the novels by Ghanaian writer Ama Aidoo. Beyond the horizon, and Kenyan writer Marguerite Shabbe Macgoye. Coming to birth, Macgoye deals with a young rural girl's development into maturity against the backdrop of Kenyan history coming to independence and the violent evolution of the Kenyan nation. The city has its myth of prosperity and opportunity which is soon shattered. Grim situations sometimes lead to prostitution as the only way to become economically independent. Young girls who come from the villages, leaving behind their relatives and friends, who believe in their wellbeing and prosperity, end up prostitutes, or struggle in other states of miserable conditions as happens in Aidoo's story "In the Cutting of a Drink." The only possibility to find a way out of that state is through education, but for the majority it remains an unreachable goal. An exploration of this theme which does have a "happy ending" occurs in the novel *Nevermore* Conditions by a Zimbabwean Tizita Dangaremba. This is another moving story of a girl coming of age, with a critical insight into the repression of a traditional way of life. It speaks of what sacrifices it takes to catch an opportunity to get education and on the other

hand reveals the schizophrenic identity imposed on her cousin who lives in traditional Zimbabwe, whose she as a girl is expected to be less bold and daring than she has learnt to be while living in United Kingdom. It expresses human loss involved in the colonization of one culture by another.

African women's experiences are also women's experiences. Their existences are in so many ways comparable to other women's existences in their relationships with men, friends, their motherhood, their loneliness and struggles, and happiness and all other range of feelings and states of mind in a human existence. There are many links, especially those related to feelings and emotions or on the other hand, to repression, regardless of place and time in which female subjects exist.

African women are a source of inspiration to the 'western' black women, who seek, often successfully, a connection with their African sisters. African American women writers are trying to write stories which transmit history and tradition, starting with their African roots. Historicizing as a concept should reconstruct the destroyed historical consciousness. This process is happening through establishing new links (re-connection) and recalling back memories, or re-joining (re-membering - the term was invented by the writer Toni Morrison) again what has been 'disremembered' and dehumanized by involuntary deportations from Africa into 'western' slavery in the Transatlantic passage history. Even though African American culture has hardly retained any African material culture, it deconstructed African societal norms. Metaphorical memory, the past 'as food for utopian fantasy' in African American women's writing is transcended through the concept of multiraciality. Women in some African societies have important roles as traders as well as holding important positions as heads of the family. Matrifocal women, high status of elder women, and women power as heben are all concepts that have roots in the African traditions. For African American women this seemed a good way to avoid accepting patriarchal patterns and values and find positive cultural heritage.

If we get back to contemporary issues of African women writers who have already undergone colonization, we can find out that they sometimes overlap with those of African American ones, which leads to comparison of African American double race-and-gender oppression with African term of double gender-and-colonization repression. Such examples are the ideals of physical appearance, as the wish to be white(er) and have straight(er) hair. These themes are common in African American women's literature. Such theme is taken to its extreme in Toni Morrison's novel *The Bluest Eye*, where her tragic heroine Pecola, an adolescent girl, eventually goes mad wishing she

had (and finally thinking the truly has) blue eyes, in her mind the only possible ticket to happiness. Of course the circumstances of her story involve oppressive racism in the States, which affects all intimate and external aspects of her life as of the lives of so many other blacks. The wish to be white also penetrated into African countries with colonialism, and you can find bleaching creams sold in shops and stalls at the most remote villages of Tanzania. It is also the major theme in the story "Everything Counts" by Ghanaian writer Ama Ata Aidoo where the young woman narrator, who is educated and worldly, doesn't understand why all women wear wigs and eventually sees "she is the one black girl in the city," but retires herself from saying anything, as "she did not want to look nays of a stranger than she already felt."<sup>9</sup> Here Ama Ata Aidoo poses that being black does not only mean being born with dark skin; it encompasses an identity, a pride that goes with it. Being black is feeling 'black'. The heroine returns home from abroad, to find 'home', but instead she discovers that her view was utopian, that she has become displaced, that home is a destroyed romantic utopian concept and that her brethren, lovers, and her husband had been right when they said "they found the thought of returning home frightening,"<sup>10</sup> and preferred to stay abroad to study more. In the widening circle we come around again to the issues used by African Americans, such as Gloria Naylor and many others.

#### LINKS AND GAPS IN THE TRANS-ATLANTIC BRIDGES

Fighting, struggling, achieving, publishing, writing, are the words commonly understood in African literary scene. But interestingly enough, we can notice the difference in the (in)authenticity of these issues among those who were also passionate in claiming their rights, but cannot sound equally persuasive as their position is different. They live in the West, they are, in a permitted way, the privileged ones who have the necessary (academic, artistic...) background not to worry about surviving on a daily basis and can speak with the language expressing western ideology, such as Marxism, leftism, socialism. Kirsten Holst Petersen speaks about the same thing: "African women had very different notions of mother and daughter

relationship than their German sisters which made her think that universal sisterhood is not a given biological condition as much as perhaps a goal to work towards, and that in that process it is important to isolate the problems which are specific to Africa or perhaps to Third World in general, and also perhaps to accept a different hierarchy of importance..."<sup>11</sup> In other words, while western feminists discuss the relative importance of feminist emancipation against class, the African women discuss female equality against Western cultural imperialism. African American women writers find their own visualisation of Africa and African women as a source of new ideas, themes and energy, which give them identity. Such is the novel by Sandra Jackson Opoku *The River Where the Blood Was Born*. Africa is their blood, their re-connected link, their re-membered limb. Such usage could be formulated as a form of mental exploitation, as a mental form of postcolonialism. On the other hand, the West recognized only those African women writers who meet the western standards of what is Africa and what is African experience, and are at least mentally if not physically present in western structures and institutions. They write according to western standards, they publish in the West and often live in the West as well. Such writers are also some of the ones presented here, Ama Ata Aidoo, Buchi Emecheta, Tsitsi Dangaremba, Njoku Njoku, Ntoziso Shange, etc. By no means is this a disqualification of their literary oeuvre. They represent Africa authentically, their works deserve all praise. It is just important to point out the discrepancy between the women writing in Africa and those who are recognised in the West, last but not least by using the language of the colonizer. They are establishing the 'postcolonial canon' while the rooms inhabited by women in Africa still remain a terra incognita, a vast unvisited territory.

NATAŠA HRABTŠOK is researcher at the Educational Institute, Centre for Women's Studies in Ljubljana. Her fields of research are African American and African women's writing and representation of women in textbooks. She has edited several anthologies of Slovenian women's writing, translated children's books and writes children's poetry. She spends the rest of her time visiting literary events across the African continent.

<sup>1</sup> Ama Ata Aidoo, "That Capacious Taylor: Gender Politics," in Philomena Mariani, ed., *Critical Fictions: The Politics of Imaginative Writing*, Seattle, Wash.: Bay Press, 1991, p. 254.

<sup>2</sup> Carole Boyce Davies, *Black Women Writing and Identity: Migrations of the Subject*, Routledge, New York, 1994, p. 81.

<sup>3</sup> bell hooks, *Yearning: race, gender, and cultural politics*, South End Press, Boston MA, 1990.

<sup>4</sup> Rosi Braidotti, "Introduction: By Way of Nomadism", *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York, 1994.

<sup>5</sup> Eleanor Porter, "Mother Earth and the Wandering Hero", unpublished paper from a conference *Women/Time/Space*, Lancaster University, 1995.

<sup>6</sup> Carole Boyce Davies, *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*, Routledge, London and New York, 1994.

<sup>7</sup> Ama Ata Aidoo, "Everything Counts", in *My Sweetest Enemy*, Longman, Essex, 1970, p. 6.

<sup>8</sup> Susan Willis, *Specifying Black Women Writing the American Experience*, Routledge, London, 1993, p. 9-10.

<sup>9</sup> Ama Ata Aidoo, "Everything Counts", in *My Sweetest Enemy*, Longman, Essex, 1970, p. 4.

<sup>10</sup> Ibid., p. 7.

<sup>11</sup> Kirsten Holst Petersen, "First Things First: Problems of a Feminist Approach to African Literature", *The Post-Colonial Studies Reader*, ed. by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, Routledge, London and New York, 1996, p. 251.



# *Painting with Music*

**A Performance  
Across Cultures**

TRINH T. MINH-HA



Art lies in the slender margin between the real and the unreal

Chikamasa Monzenen



What one calls the "truth" of a performance is a form of language among others. Since each language carries with it a certain mental context and a locatable history of thought, to read "essence" across contextual borders, one must necessarily displace it from the central position it occupies within Western metaphysics

The name is the performance. Theatre, dance, mime, art, architecture, music, film, video, other. What is born from the combination and at the intersection of different idioms continues to defy naming. The easier the distinction between genres and categories, the smaller the capacity to depart from and return to performance as a(n) (in)finite spectacle. Art situated both outside and inside "art" loses its fixed boundaries. As a (named) message it pulls, passes, and perishes. As a (naming) sign, it is the work of rhythm: breath manifested as voice, body, space. Or sound, movement, light: the vibration of a gesture—from silence; the resonance of space—from darkness; the music of life—from stillness. The "frame" is the performance. It takes form by limiting, yet its finality remains free of attachment to an end. The same critical work of naming and framing arrests the flow from outside-in/inside-out and inches movement across (the) borders (of the frame). What has come to perfection perishes. Without the potential for new departures and returns, its vitality is doomed to wane with the rivalry of that other measure of perfection named: imperfection.

#### **Essence - Performance**

In the art of Japanese Noh theatre, master Zeami Motokiyo (also spelled Zeami, 1363-1443) identified three aspects of the art and equated them with the senses: seeing was called the skin, hearing the flesh, and feeling the bones. While failing to find anyone among his contemporaries who could offer more than "a feeble representation of just the skin," he insisted that performers not only possess all three qualities, but also develop these qualities to their limits. The performance, in other words, should be "effortless and ineffable."<sup>1</sup>

Truth requires most imagination. "True accomplishment" cannot be attained merely through the assiduous search for it or the accumulated efforts to materialize it. Those who see only with their eyes are said to see only the performance, which they seek to imitate. Not, wrote actor and theorist Zeami, there is no such thing as performance in itself, for without the "essence" there cannot be any "performance." The relation between the two is compared to that of a flower and its fragrance, or the moon and the light it sheds. "To imitate the performance is to create a false essence"—one "doomed eventually to perish."<sup>2</sup> Here, imitation of the false

means both limitation and lack: the inability to go beyond the limit of one's immediate perception, and to accomplish the arts of the flesh and the bones. Truth, apparently, does not yield itself to what is shown or said. One may grasp it as ever, never really as substance. Didn't the poet Basho (1644-1684) already warn: "Do not seek to follow in the footsteps of the men of old; seek what they sought!"<sup>3</sup>

What one calls the "truth" of a performance is a form of language among others. Since such language carries with it a certain mental context and a locatable history of thought, to read "essence" across contextual borders, one must necessarily displace it from the central position it occupies within Western metaphysics. Founded on the notion of pure (self-)presence—Being as full presence, absolute proximity to oneself, or non-difference—, such metaphysics moralizes according to its humanistic tradition and its own idea of True and False, Good and Evil. Thus, "essence" in Zeami's writings requires a multiple, different/differing reading. The relation it establishes with performance is not so much that of a mere opposition between true and false, as that of a mutual challenge between change and permanence, the two vital principles of life and art. "If you must make spasmodic effort to search for it and, having found it, to hold it up ostentatiously," Polish drama teacher Jerzy Grotowski also remarked, "then the tradition is no longer alive inside you. There is no point to do that which has ceased to be alive because it will not be true."<sup>4</sup> Here, what changes and cannot be merely held up to view is alive; what is no longer alive is not true; and what is true presents itself effortlessly, for what usually takes shape independently of effort lies at the limits of the performable and the expressible.

#### **A Mutual Accuracy**

Zeami's pairing of essence and performance calls into mind the mutual mindlessness of both Basho's haikai and Meisei Cunningham's dances. Excelling in a verse-form that may be best described as an awakening to the thing in its fragile essence of appearance, Basho noted for example that: "A good poet does not 'make' a poem; he keeps contemplating his subject until it becomes a poem."<sup>5</sup> While he carried on the tradition of Japanese literary criticism, evaluating the merit of a poem according to the proportion of "surplus meaning" (*yoku*) it offers, Basho also insisted that there be no predecessors in the poetry of his school, and that both change and permanence be the essence of haikai. What makes this verse-form a major contribution to the poetic

literature of the world is apparently its unpretentiousness. Haikai poetry has been evolved for the ordinary man and woman, and historically it allowed Japanese poets to break with what used to be the incontestable measure of perfection: the conventional aristocratic practice of imitating the masterpieces of their predecessors and of restricting themselves to the same vocabulary. Thus, it is hardly surprising that Basho, who made haikai the glory of the Japanese people and whose poetry (partly due to the attention it gave to the humor of the everyday details of our lives) has become popular with people of every class, is also the man who declared in his time: "My poetry is like a straw in the summer or a flea in the winter. It runs against the popular tastes and has no practical use."<sup>6</sup>

The story of the poetess Chiyo (1703-75) is another well-known example of poetic performance as "becoming" rather than "making." In her quest for what constituted a genuine haiku and her eagerness to widen the local fame she had already acquired, she met with a noted haiku master who happened to visit her town. He then asked her to compose a poem about a conventional subject: the cuckoo. One of the favorite birds of Japanese haiku poets, the cuckoo distinguishes itself in that it sings in the night as it flies, making it difficult for the observer to translate its fleeting visual or aural presence. Chiyo tried, but again and again the master rejected each of her attempts as being "anxious to feeling." One night, as related by Daijiri T. Suzuki, while losing herself intently in the subject, she failed to notice the day already dawning through the paper screens, "when the following haiku formed itself in her mind":

Calling "cuckoo," "cuckoo,"  
All night long  
Dawn at last!

Upon reading it, the master at once decreed it to be one of the finest haiku ever composed as the cuckoo.<sup>7</sup> A most conventional subject thus takes on a new lease of life as the unique moment it often is also a most banal, "true-to-feeling" moment in which the criteria based on "popular taste" and "practical use" turn out to be essentially inappropriate.

In the state of "no-mind" / *Noh* mind, the highly mystified "presence" of the artist is both a presence and an absence to one-self. The moment in and out of time is the movement outside of the self—in itself. Chiyo's most "genuine" haiku materializes a state of coming to speech in which neither the inside nor the outside is privileged. What is achieved is not exactly the "ineffable," but a musical accuracy—an "echoless bowing of meaning," as Roland Barthes put it,<sup>8</sup> for the

music referred to here is both a music of meanings and a music of sounds. The avowal of "the sacredness of thing" has so ulterior motive. It is, as Suzuki put it in Christian terms, "to see God in a flea as a flea."<sup>9</sup>

Merce Cunningham's dances, for example, also express nothing but themselves. Instead of telling a story or exploring the relationship between movement and the psyche, they focus on the physicality of the body. In other words, they feature the body simply as "a way of moving." Cunningham composes movement with no attempts to direct expressivity, and with no specific meaning or emotional referent intended. Shattering any sense of plot and sustaining no literal interpretation, his approach to movement sequencing relies largely on chance operations. The dance derives its rhythm not from the music preconceived and imposed from without, but from the very nature of the step or of the phrases, and from the dancer's own musculature. A movement is thus expressive of nothing but itself. Yet, it is the interest of such a dance resides in its own consummate physicality rather than in its ability to reveal what is verbally inaccessible. It is precisely because dance here refuses to exceed the "natural." It "denaturalizes" the body by disengaging itself from the quest for a so-called organic choreographic process, which often dwells on a narrow concept of the discursive, hence remaining blind as to how subject and body come into being and how every dance participates in a given discourse.

By acknowledging no "natural" ties between movement and feelings, as between feeling and meaning, Cunningham's dances invalidate the tradition of cultivating binary oppositions between mind and heart, thought and action. Such tradition tends in this case to sanctify intuitive feelings in its endless attempts to beautify or exclude verbal expression. (This, precisely is a society marked with the stamp of dualistic rationalism, where demonstrative reasoning and explanatory discourse dominate, and where in the name of logos, all forms of the "non-verbal" are dismissed and defined negatively as non-sense, non-reason, non-truth, or non-reality.) When dance is no more and no less than "a moving image of life," the performance of movement in space is also much less a display of the spectacular, virtuoso perfected body, than a full and evenly passionate execution of pedestrian activities, in which the articulated body can be said to be at best musically accurate. In Cunningham's words, "through this devotion to mindful movement the dancer achieves technical competence that manifests itself in flexible responses to novel situations."<sup>10</sup>

## A Moment In and Out of Time

The traditional aesthetic ideals that pervaded all Japanese arts and accomplishments have been summarized largely in the concept of *yugen*. A performance may be said to possess *yugen*, the mark of supreme attainment, when for example a gesture, which is beautiful in itself, is also a gateway to something else. *Yugen*, translated as the Unfathomable, is often used to suggest the profound and remote as well as the tranquil and elegant: the aspects of things that cannot easily be translated into words, and often lead to a blind alley as far as verbalism is concerned. Attempts to find equivalences to *yugen* in Western literatures have, for example, resorted to Edgar Poe's "suggestive indefiniteness of vague and therefore of spiritual effect:" as also, in T.S. Eliot's "moment in and out of time."<sup>11</sup>

Noh spectatorism, as related by Isami, sometimes delighted in the moments of "no-action," which they considered to be the most enjoyable ones of the performance. Occurring in between two actions, these are the moments when both the music and the actor's movements come to a stop. Yet, instead of slackening while dancing, singing, dialogues, or different types of miming are suspended, the actor maintains an "unmoving inner strength," manifesting thereby the spirit of his role more intensely than through all his other modes of performance. Much of the pleasure of the spectator is due here to this underlying spiritual strength, whose presence should also remain an absence as it cannot visibly be shown. For, "if it is obvious," Isami specified, "it becomes an act, and is no longer 'no-action'."<sup>12</sup>

Moments of suspension not only expand the imagination and stimulate interest, they also move the audience in ways that no music, dancing or role-playing can. The performance is determined both by the actions performed and by the in-between of these actions. Far from being merely "a man of action," as Grotowski defines him, the Performer is here also a person of no-action. Or, at least, the kind of (spiritual) "action" involved in such moments of (physical) no-action defies the limits of the visible and the audible. It exceeds the arts of the skin and the flesh. Noted philosopher Nichida Kitaro (1870-1945) almost seemed to echo the opinion of Isami's Noh spectator when he made the following comparison: "In contradistinction to Western culture which considers form as existence and formation as good, the urge to see the form of the formless, and hear the sound of the soundless lies at the foundation of Eastern culture."<sup>13</sup>

Although the difference between East and West can hardly be so conclusive, still, in

traditional Japanese and Chinese aesthetics, one is often made aware that the form expressed is never really intended to express form, but rather, the Formless. As with haiku which draws its poetic effect from the effortlessness and infiniteness of its "surplus meaning," a painting with *yugen*—also translated in this context as *Subtle Profundity* or *Deep Reserve*—enables us "to feel infinite reverberations" without having to resort to minute detailing.<sup>34</sup> A similar compassion can be made between the white unpainted area which constitutes the very soul of such a painting, and the visibly-formless-audibly-soundless moment of *Noh* theatre which Zeami designated as "the undone interval" (*senshin*) of pause. Write the master:

"Often critical acclaim rests on the idea that 'parts left undone stimulate interest.' This is a secret point of assurance for the performer. Say that there are two measures of music for which he must assume the proper stances and all the various body postures. The parts left undone, then, refer to the interval of pause. . . [But] it is no good for this sense of inward awareness to visibly show, for were it to show anywhere it would become a mannerism and so cease to be 'undone.' In this artless balance, in this space of mind when one's thought are lost even to oneself, the undone interval links that which came before and that which is to follow. This in itself is the sensitivity which unites the whole of art."<sup>35</sup>

#### An Artless Balance

While being beautiful in itself, a gesture with *yugen*, as mentioned earlier, is also "a gateway to something else." The performer never loses sight of the "correct balance" (Zeami) between spiritual and physical actions, on between the painted and unpainted surfaces of a performance. (With the understanding that "correct" here does not refer to an order imposed from the outside or to a preconceived set of values, but to a precision that arises from the [non-] gesture in itself—a "musically accurate" [non-] gesture). Furthermore, *Subtle Profundity* inscribes a form of darkness, one that calms and stills the mind, clearing the way for renewed creativity. As a musician from India puts it, "repose is . . . the secret of getting in tune with that aspect of life which is the essence of all things."<sup>36</sup> Since action and stillness mutually define each other, since a painting is determined as much by its filled-in surfaces as by those left undone; since a body can only structure space while being structured by it, a performance that includes no interval of pause is no doubt also one that "needs tuning."

Tambura players, for example, are said to tune their own soul while they tune their instrument. Such tuning constitutes a performance of its own, and the listeners, likewise,

**Although the difference between East and West can hardly be so conclusive, still, in traditional Japanese and Chinese aesthetics, one is often made aware that the form expressed is never really intended to express form, but rather, the Formless**



Noh theatre

need to tune themselves to the music while appreciating the way the musicians sing into a chord. As the latter become concentrators, they also tune themselves to their audience. They usually have no program beforehand and do not know what they will perform next. Yet each time, they are inspired to sing a certain song or to play in a certain mode.<sup>37</sup> Tuning outwardly, tuning inwardly: these are other intervals of pause which, to many music lovers, often prove to be more enjoyable than the real piece of music itself. In the process of tuning, a subject becomes a poem effortlessly; what is brought about in time is not the search for a given pitch—the standard A or the pre-learned correct chord which constitutes the universalized measure of perfection in Western musical traditions. On the contrary, what progressively materializes is an "artless balance" through which takes shape, each time differently, the evolving pitch to be shared among performers, listeners and instruments played. After all, to recall a statement by Peter Sellars, is the ongoing process of becoming isn't every single performance a rehearsal?<sup>38</sup>

"Men must learn to be silent," novelist and film director Marguerite Duras affirms. "They are the ones who started to speak, to speak alone and for everyone else. . . They immediately forced women and extremists to keep silent. They activated the old language, enlisted the aid of the old way of theorizing, in order to relate, to recount, to explain this new situation. . ."<sup>39</sup> The encounter with silence—the moment in and out of time, not quite unreal nor quite real—is precisely what allows a text to vibrate and to breathe. In female contexts, the reality of silence is further

complicated by the fact that the coming into and looking away from language is at once a necessity, a discovery, and a damnation. For language, as is well-known, is a site of both empowerment and enslavement. Female literature, in Duras' words, is often "translated from darkness. Women have been in darkness for centuries. They don't know themselves. Or only poorly." So to translate, she may have to "make darkness the point of departure in judging what men call light." She may have to tip the balance in order to find her balance. And she may find herself facing a vast "and/or interval of pause"—a world of suspension—in which, more than ever, occupied territories saturate the field of vision. "When I write," confides Duras, "there is something that becomes silent. I let something take over inside me. . . It's as if I were returning to a wild country. Nothing is concerned. Perhaps before everything else, before being Duras, I am—simply—a woman . . ." <sup>40</sup>

#### Making Music with Painting

A wild country. Where writing constantly solicits the interval of silence. Where, even when speech is no longer, words continue to move, borne on the echoes of women's voices. Duras tuning herself to the unknown ends up meeting with her simplest self: being a woman. The gap left unoccupied becomes a silent multivalent transitional space, whose fragrance and reverberations can only make themselves felt through an artless balancing of absence from display/speech and the urge to create/speak everything anew. In Duras' films, flame flickers write, her writing "given birth to a strange speech; speech which moves in that inner zone of silence where the power of hearing is spoken and where voices can intrude upon the echoes of fragmented words. . . . This speech is terrifying because no narrative can contain it nor prevent its shiftings nor even guarantee a boundary to what is opened up by it and in it."<sup>41</sup>

Of great importance but rarely developed to its limits in the cinema is the compass of the voice and the way its presence and absence musically structure the filmic space. Working with voices and working with actors are not necessarily the same. Voices and actors move in spaces that at times meet synchronously or interact in synopocision, and other times have nothing to do with one another, except through a process of transformation, in which effects of rupture are likely to challenge the way the media's economy of vision produces an entire class of inattentive viewers/male viewers who see without seeing and hear without hearing. What is questioned in such a practice is not only the homogeneity between voice and image, but also the compartmentalization of sensual and/or intellectual faculties. Voice is breath. A woman's breath manifested

outwardly, the sound and color of a voice are, in fact, one and the same: movement. Colour is heard when sound is most visible and least audible; and reciprocally, sound is seen when colour is most audible and least visible. In the rupturing of realistic effect of the filmic image, the relationship between voice, sound and silence transforms itself and becomes materialized.

Music lies both at the source of creation and in the means of absorbing it. "There is terror in noise," drummer Mickey Hart tentatively remarks, "and in that terror there is also power."<sup>22</sup> The name is the same for that other power or de-power—of freeing noise and rhythm. Light and life. Everywhere one looks, one sees rhythm. Every physical illness, indeed, is a musical disease. Change is inscribed in noise, and as a reflection of power, the control of noise remains fundamentally political. In a musicalized relationship where everything posits a rhythmic solar, an image or a sound always has the potential to be other than what it is. Thus, although cinema remains a highly guarded territory, Duras (whose films, because of the risks they take, often give the viewer the feeling of assisting to the birth of the cinema) can still affirm: "It's because my cinema scarcely exists as cinema that I can make these films. The type of perfection to which mainstream cinema aspires (in its use of clever technique with the sole aim of maintaining order) is accurately inscribed in its precise adherence to prevailing social codes. . . . Mainstream cinema can be very clever, but it is rarely intelligent."<sup>23</sup>

To show everything, to gloss over the operation of nature, and to catch a reality "as it is," is to condemn it to the cliché and to leave nothing to the imagination. Asserts Dyrkos Mascolo: "The cinema was born stupid because it was born powerful. . . . It is stupid like Power."<sup>24</sup> So unless an image unseals itself from its actualized state, it acquires no resonance and is bound to remain flat—that is, uncinematic hence lifeless. Creating does not merely consist of defining or inventing a character within a situation, but rather of drawing new relationships between people and things as they exist. Everything is in the differing, displacing and reterritorializing of intervals. Yet, as Zeami astutely warned, intervals cannot be kept. To maintain the vitality of an image-sound-silence that reverberates, stimulates as well as empties out the eye/I for example, radically means to put oneself in an intense state of non-knowingness and of curiosity, living thereby fully the contemporaneity of bodies and movements, while also being able to exceed the moment in the present. Filmmaking thus thins on the desire to see with and beyond the frag-

**To maintain the vitality of an image-sound-silence that reverberates, stimulates as well as empties out the eye/I for example, radically means to put oneself in an intense state of non-knowingness and of curiosity, living thereby fully the contemporaneity of bodies and movements, while also being able to exceed the moment in the present**



2-1. Godard Poulton

ment; to envision what is left out or remains necessarily unseen; to sustain infinite surprises in a finite frame.

"The real anatomy of the 'poetic' is not the poetic, but the stereotyped" wrote Roland Barthes.<sup>25</sup> Zeami, Chiyo, Basho, Grotowski, Cunningham, the Tambores players, Duras, and the list goes on. The poetic leap can hardly be achieved through self-explanatory links between names and practices. To solicit new relationships, a space is opened up, which will have to remain unoccupied despite the many engagements to the disarming timeliness that circumscribes it. Nothing, indeed, stands more astutely in opposition to the poetic than the stereotype, which is not necessarily a false, but rather an arrested representation of a shifting reality. The constant challenge faced in dealing with stereotypes is precisely that of assuming representation without being limited to it (its return freely to representation, the potential of a form to depart from representation must be affirmed and set into motion). The challenge is also that of placing the viewer in relation to the subject filmed—not as one routinely places them according to some visual and aural habits (the clichés), but as one places oneself blindly according to one's own unpredictable impressions and feelings. To quote filmmaker Robert Bresson, "The beauty of your film will not lie in the images (portraiture), but in the ineffable that they will emanate."<sup>26</sup>

The story has it, that when Basho asked his teacher and pupil, samurai Kyoroku, why he liked painting, the latter said it was because of poetry. "And why do you love poetry?" Basho continued. "Because of painting," Kyoroku replied. It seems appropriate here to borrow Basho's happy conclusion and to say that, since the Confucian tradition has decreed it is shameful for a person to have many accomplishments, it is only adequate that s/he should excel in making one use of several arts.<sup>27</sup> But what can "excel" mean when placed in this context of the "slender margin between the real and the unreal" (Marxism)? Perhaps an example can also be found here in the well-known case of Jean-Luc Godard—one of the filmmakers who consistently refuses to abide by the Western tradition of setting, in the name of Pure Vision or of Communication, a mutually exclusive relation between writing and painting or between the verbal and the visual. For this much fetishized giant of cinema (of the Left), the "incredible" is what people don't see, and indeed, the camera constitutes "only a moment"—at times more, and at other times less powerful than other (all-camera) moments.

Much has been said on how Godard's film work defies the finished product to offer a process that unfolds in front of the viewer—above all, as an activity of production. His scripts, always written as the filming and rehearsal evolve, incorporate simultaneously the actions on and off camera, in and out of the performing self. His highly controversial interchange with actors is both condensed and praised for being "excellent" and "baffling," since the roles they are supposed to play never exist prior to their performances, and the actors never quite know what they are fabricating at the moment of fabrication. What can be said of the reception of Cunningham's dance does apply very well here to Godard's films. In the multiply diverse references to the world that interactions between performer offer to the audience, the experience of each viewer like that of each performer is unique, not merely because individuals differ in their background and actualities, but also because each of them has literally seen/heard/felt/made a different dance/film. As the participants' moves are mutually defined by one another, each sequence is a performance of its own. Reflecting on women's representation in Godard's films, Julia Kristeva thus concluded: "His modest pretensions is not to propose solutions, but to show, through hints, without really unveiling. Rarely has the image come so close to the elliptic."<sup>28</sup>

Godard's "wild potentiality" is in the filmic space (projected for example in the way a

violinist fences the visual space with his bow; the way people and can suddenly enter the frame; the way they move restlessly in all directions as collide violently with one another) evokes in making use of more than one art to open the boundaries of what constitutes cinema. It has earned him many labels, including that of a "Beethoven composing a film with two violins, a viola and a violoncello," or that of a painter whose combinations of color in painting are "so accurate, yet so unresolvable." An anecdote related by painter Bernard Dubou further exposes how Godard reflexively proceeds with his "paintings." Invited to visit and draw in Godard's studio in Geneva when the latter started work on *Fanon*, Dubou came with his working tools. Scarcely had he started drawing in the manner of Picasso that Godard, shooting with his video camera, asked him to draw with his eyes closed. Dubou agreed to the challenge and started a new drawing of the soldier in *Mais que des innocents*. As expected, Dubou momentarily got lost as he lifted his right hand, which held the pencil. However, he succeeded—bumpily—to complete the drawing by finding again with his left hand the memory, the muscular trace of the necessary position of the right hand. Dubou was then led to conclude that this "perverse childishness" and delicious project of making a painter draw with eyes closed, depriving thereby his very essence, not only became a terrific investigation of Godard's own work, it also "set into relief the eternal horizon of acquisition of 'knowledge by rote' only to end in the discovery of an 'I don't know' if not an 'I can't'."<sup>29</sup>

A new way of writing, hence of feeling. The anecdote further suggests that to "excel" in "returning to a wild country" is to realize this artistic balance in performance, to live and let live these undine intervals of pause where knowledge acquired remains suspended in non-knowledge (*l'achevé change and permanence*). Where inter-arts/inter-cultures involves not the accumulation or melting of previously identified objects, competences and frontiers, but the discovery of different objects produced by new multiple competences in different situations across different cultures. Something is being born that invalidates the institutional/professional division between "painting" and "writing." East and West. This newly-formed-formless sensitivity bears, in fact, the trace of an old name: *cosmology*. A name that materializes itself anew each time, inscribing accordingly the variety of context and the specificity of circumstance. Wayne Besonen: "I dream about my film gradually forming itself under the look, like a painter's eternally fresh canvas"<sup>30</sup> and Godard: "Cinema is the art of making music with painting."<sup>31</sup>

TRINA T. NEM-HA is a writer, filmmaker and composer. Her works include the films *Japanese Viet Given Name* (1988), *Short for the Gortens* (1991) and *A Tale of Love* (1997); as well as the books *Roman, Native*, *Other* (1989) and *When the Race Wins Red: Representations, Gender and Cultural Politics* (1991), *Drawn from African Drawings* (1996) in collaboration with Jean-Paul Bourdier, and *Cinema Intense* (1999). She teaches as Chancellor's Distinguished Professor of Women's Studies at the University of California Berkeley and as Associate Professor of Cinema at San Francisco State University.

## Notes

- <sup>1</sup>Joan, "The Book of the Way of the Highest Flower (*Shikado-cho*)," in *Sources of Japanese Tradition*, eds. R. Tanoda, N. T. de Bary & D. Keene (New York: Columbia University Press, 1958, rpt. 1966), p. 181.
- <sup>2</sup>Ibid., pp. 302-303.
- <sup>3</sup>A statement inspired by the writings of Kukai, Matsuo Basho, "The Rustic Gate" in *Sources of Japanese Tradition*, p. 499.
- <sup>4</sup>quoted in Shigehiko Inokubo, "Gostowski Flares the Trail: From Objective Drama to Ritual Arts," *The Drama Review* (TDR), Vol. 35 No. 1, Spring 1991, p. 106.
- <sup>5</sup>quoted in Makoto Ueda, *Katsuo Kasei* (Japan: Kodansha International Ltd., 1978, rpt. 1982), p. 185.
- <sup>6</sup>"The Rustic Gate," p. 458.
- <sup>7</sup>See Jaistetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture* (New Jersey: Princeton University Press, 1970, rpt. 1973) pp. 324-35.
- <sup>8</sup>*Empire of Signs*, trans. R. Howard (New York: Hill & Wang, 1982), pp. 66; 78.
- <sup>9</sup>*Zen and Japanese Culture*, p. 238.
- <sup>10</sup>Quoted in Susan Leigh Foster, *Reading Dancing, Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, (Berkeley: University of California Press, 1994) pp. 35-36. Previous quotes in this paragraph are also Cunningham's own words, for a more comprehensive analysis of his dances, see chapter 1, pp. 1-57.
- <sup>11</sup>*Sources of Japanese Tradition*, p. 284.
- <sup>12</sup>Ibid., p. 291.
- <sup>13</sup>Quoted in *Philosophy of Painting by Shih Tao*, p. 13.
- <sup>14</sup>Shinichi Hisamatsu as quoted in Elio J. Coleman, *Philosophy of Painting by Shih Tao*, (New York: Mouton Publishers, 1978), p. 15.
- <sup>15</sup>Joan, quoted in Elio Kamekawa, *Rediscovering Japanese Space*, (New York: Weatherhill, 1988), p. 66.
- <sup>16</sup>Tracy Khan, *Music*, (Glennview, California: Hunter House Inc., 1988) p. 13.
- <sup>17</sup>See *Ibid.*, pp. 33-35.
- <sup>18</sup>Quoted in Richard Trosdell, "Peter Sellars Rehearses *Figaro*," *The Drama Review* (TDR), Vol. 35 No. 1, Spring 1991, p. 71.
- <sup>19</sup>Marguerite Duras, "Smothered Coquetry," *New French Feminisms: An Anthology*, eds. E. Macho & L. de Courtivon (Amherst: University of Massachusetts Press, 1980) p. 111.
- <sup>20</sup>From an interview, *Ibid.*, pp. 174-75.
- <sup>21</sup>"Between the Voices and the Images," in Marguerite Duras, *Duras by Duras* (San Francisco: City Lights Books, 1987) pp. 147-48, original Italian.
- <sup>22</sup>*Dramming at the Edge of Magic: A Journey into the Spirit of Accusation*, (San Francisco: Harper, 1990), p. 12.
- <sup>23</sup>Duras by Duras, p. 129.
- <sup>24</sup>Yannis Mavrou, "Birth of Tragedy" in *Ibid.*, p. 126.
- <sup>25</sup>Roland Barthes, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. R. Howard (New York: 1981 & 1986), p. 124.
- <sup>26</sup>Robert Ranson, *Notes sur le cinématographe* (Paris: Gallimard 1976), p. 123. (My translation and italics.)
- <sup>27</sup>*Sources of Japanese Tradition*, p. 418.
- <sup>28</sup>Juila Kirtessa, "Ces Femmes au-delà du plaisir," *Art press*, Hors Série No. 4 (December 84-January 85), p. 31. For previous quotes from Godard, see Jean-Luc Godard, "La Carrière du sujet," *Ibid.*, pp. 12-16.
- <sup>29</sup>Bernard Dubou, "Les Peintures et Godard," *Ibid.*, pp. 56-61. The "Beethoven" label mentioned earlier is by Jacques Tréhan, *Ibid.*, p. 62.
- <sup>30</sup>*Notes sur le cinématographe*, p. 128.
- <sup>31</sup>quoted on back cover of the above issue of *Art press*.

# Restoration of Behaviour: A Look at the South East Asian Laboratory 1996

ONG KENO SEN

The SEA Lab constituted a ritual process of deconstruction and reconstruction. The deconstruction was happening on two levels: the deconstruction of the daily body of the performer as well as the deconstructing of the traditional dance into strips of behaviour which could be reconstituted into different montages of gestures

When land-bound animals begin to fly  
Reaching for the unknown  
An unexpected transformation  
Rooted but free  
The same animal but different  
Man's quest for flight continues  
Cirrus  
The antithesis of museum  
Raw, exciting, dizzying, robust  
Dangerous, magic  
The sacred and the profane co-exist  
Theatre of the people  
Husman, monkey, leaps into flight

The six-week South East Asian Laboratory (SEA Lab) took place in Theatreworks at the end of 1996. In the first two weeks there were preliminary workshops in gamelan and Balinese mask which all participants including actors, dancers and musicians had to attend. By December, a total of 50 performing artists in music, dance and theatre from Indonesia, Thailand, Vietnam, Malaysia, Singapore and Japan had gathered in Singapore. Thereupon the Lab proper began for the next four weeks. The SEA Lab is part of a major programme The Flying Circus Project which will explore Asian traditional arts for the 21st century. There are two aspects to this 3-year multi-disciplinary research and development programme:

1. To examine how contemporary arts can be revitalised, reconstructed and regenerated through a juxtaposition with traditional cultures.

2. To examine how these traditional arts can withstand the progress of modernity without lapsing into "museum" art.

Ultimately, it hopes to create contemporary artists who are rooted in traditional arts and culture and yet be sufficiently adaptive to harness them and advance into the new millennium. The Flying Circus Project posits that the artist comes from a different generation/different world even though they may be from the same culture and ethnicity. This would apply to the Malaysian contemporary artists who have not learnt Malay martial arts/dance - silat or to the Thai contemporary dancer who has never learnt Thai mask dance. Secondly, the artist could be outside the culture completely, such as the Singaporean performer who is learning Vietnamese opera. Much of the funding came from The Japan Foundation's Preservation of Traditional Arts of Asia grant. Preservation did not preclude traditional arts entering into contemporary arts as a catalyst or as a seed. Preservation need not mean conservation without transformation or change, it could also mean reinvention of the form.

In the first year of the Project, the SEA Lab, there were workshops conducted in sandal, silat, Minang dance (Sumatra, Indonesia); mask dance (Ball, Indonesia); gamelan, Javanese singing (Java, Indonesia); Vietnamese opera (hat chieu); Thai mask dance, Thai martial arts and weapon dance, Thai classical court dance; qigong, Shaolin martial arts; and non theatre. In the second and third years, it is hoped that India, Korea, Myanmar, China, Philippines, Papua New Guinea will participate.

The SEA Lab constituted a ritual process of deconstruction and reconstruction. The deconstruction was happening on two levels: the deconstruction of the daily body of the performer as well as the deconstructing of the traditional dance into strips of behaviour which could be reconstituted into different meanings of gestures. Broadly speaking, there was a 4-stage process of training: separation, deconstruction, reconstruction and reintegration.

Separation of the workshop group was achieved through a 13 hour day with four different classes or creative workshops a day. The participants, comprising masters and students, had to eat, breath, think, sleep and dream the SEA Lab. The day comprised mostly physical work which often left them exhausted. The foreign participants lived together and as the accommodations were some distance away from the workshop venue, most of them spent their waking hours at the Laboratory. This created a situation which was not unlike that of a pressure cooker. A Thai musician even described it as an "unnatural" environment. Often, masters attended each other's classes to observe; artistic exchanges and dialogues happened in the most casual environments during lunch breaks, along the corridor - we were living in each other's shoes. There was nothing much else to do but to talk art, learn art and make art. There were few distractions - meals were brought in. Every morning at 9 a.m., the foreign participants were bused to the workshop and every night, close to midnight, they were bused to their hostels. Within 30 hours they were back at the Lab for a new day and a new programme.

Workshops were varied and on any one day, a participant would be exposed to four different cultures. This was intentional, to create the sense that what was learnt was only the palette of raw material from which creativity should start from. There was a constant counterbalancing of the traditional artform in the classes led by the masters juxtaposed with a deconstructing from the artificial of the SEA Lab. This led participants to the border or to a liminal space where there was an awareness of the cultural idea of the form but simultaneously, this did not become a burden.

The performers were put into a situation where they were actively encouraged to transcend cultural baggage but with sensitivity. Altogether the SEA Lab experience was particularly heightened as many participants were away from home, family, friends, peers, comfortable environments (the languages of the participants were different). This Brechtian "estrangement" created a space which forced us to abandon our selves to discover the other. The "alienation" questioned our perspectives, our understanding of ourselves and the world outside.

The SEA Lab brought most of us to the borders of our culture, our aesthetics, our physical selves. The body was in constant shock due to the extreme physical nature of the lab. So was the mind as it grappled with this maelstrom strip of cultures. The Lab often left the participants too exhausted to intellectualise. Instead the focus shifted to the body. This was intentional as I believed that the process was heavily based on reality, the body as a source of memory/culture, non-verbal, and non-verbal modes of communication. There was very little concern for the written word, emphasis shifted to "doing in order to understand". In fact, specific pockets of time had to be created for the participants to fruitfully process the information. This processing was still through the body as the performers had to present their personal investigations, analyses through a physicalisation.

Within the SEA Lab, there was also separation of the musicians from the dancers and actors for the first ten days as they set out to investigate their various artforms. In the last two weeks, there were combined improvisation sessions where the musicians, dancers and actors stimulated and provoked each other into creativity. Also, there was some sense of "separation" between the masters and the students till the last week. In the first three weeks, they were entrenched within their roles of masters and students. In the last week, the traditional masters joined the students in collaborative creative workshops as fellow artists.

Beyond deconstructing the daily body and building a "decided body", the training in traditional arts also developed a generative grammar which could be creatively used to invent a physical language for the reconstruction process. Through this process of deconstruction and reconstruction, an intercultural performance language emerged from the spinboard of traditional performing arts. Schechner called this process restoration of behaviour:

"Restated behaviour is living behaviour  
treated as a film director treats a strip of film.  
These strips of behaviour can be arranged or



deconstructed; they are independent of the causal systems (social, psychological, technological) that brought them into existence. They have a life of their own. The original "truth" or "source" of the behaviour may be lost, ignored, or contradicted – even while this truth as source is apparently being honoured and observed. However the strip of behaviour was made, found, or developed may be unknown or concealed; elaborated; distorted by myth and tradition. Originating as a process, used in the process of rehearsal to make a new process, a performance, the strips of behaviour are not themselves process but things, form, "material". Restored behaviour can be of long duration as in some dramas and rituals or of short duration as in some gestures, dances, and masques."  
(1988:35)

This can be seen during the contemporary creative sessions of the Lab led by Prof Krishen Jit and myself. During these sessions, performers had to use strips of behaviour from different traditional dances to create "presentations of self". Each had two presentations, one "hot" and the other "cool". Performers rearranged and reconstructed the basic vocabulary of *silat* (Malay martial art); *randai*, a traditional Mirangkas dance, where *silat* movements are performed by dancers in a circle formation; and *tarai gambang*, a welcome vigilance dance from the Mirang culture; basic movements from the Gumarang Sakti Dance Company which was already a reinvention of *randai* and *silat*; and the monkey army dance from Thai mask. *Art cho* dances. These movements were taken out of their context to have a life of their own. In shifting the strip of behaviour into a new context, the traditional source became a generative grammar for self-expression, a new material which could be moulded into new life. In the first session at the end of the week one of the lab, the participants quickly found that they had to abandon performance ego and instead find an attitude of inquiry and investigation.

Interestingly, many performers identified with the explosive movements of Gumarang Sakti Company. The Gumarang Sakti vocabulary of *irudo* kudo (stances, basic positions), *gijang-gu* (pile positions), *rastra* (day steps), *tem-dangan* (locks), *gelek* (twists), *guling* (toss movement), *jarab* (falls), and *safo* (breathing) was very popular. Perhaps, it was because the vocabulary seemed so comprehensive especially as it used the entire body as a musical instrument as well. Sounds were created through slapping the different parts of the body. It is interesting to note that the Gumarang Sakti vocabulary is already a reinvention of *silat* and *randai*. In fact, the statement of the Gumarang Sakti workshop was

"To Negotiate Roots By Investigation of the Spirit - From Traditional to Contemporary Dance". Hence the gestural language of the "presentation of self" exercise was sometimes twice reinvented, demonstrating that the process of ordered behaviour is a recycling one: "to recycle, reuse, archive and recall... to seek roots... is to ritualise" (Schaefer 1993:19). In this first session, most participants did not approach the lyricism of *art cho* which was much more naturalistic. Instead they preferred a more stylised gestural language.

In the second stage, the participants had to distil or to subtract out the extraneous from their existing montage of gestures representing self. In particular, the emphasis was on how the performer dealt with the empty space or gaps which resulted in the strip of gestures or behaviour. The participant investigated this subtraction spontaneously as he was presenting the self. The mind and the body were operating at the same time and this processing was visible to anyone observing.

This was the basis of the contemporary sessions; deconstructing and reconstructing these strips of gestures and behaviours. In order to better understand this process of creativity, the performers were encouraged to analyse movements, different dances and even movements themselves and styles of individual performers. This led to an exciting investigation in the second week where participants had to analyse *silat* and Thai mask dance. They had to articulate the characteristics of these dances, distilling them into distinct principles. This process of articulation and distillation was to become the chief tool of reinvention in the Lab. Upon analysing the two different dances, the participants had to cross-apply the principles, i.e., the principles of Thai mask dance was applied to a *silat* sequence of movement and vice versa. This led to the transformation of the movement qualities of the dance itself.

Articulation → Distillation → Cross Application → Reinvention  
1 → deconstruction → 2 → Reconstruction → 1

Some participants even applied this process to *gijang*, *shalein* and *nah* movement.

In order to understand this contemporary investigation, let's backtrack to the two particular traditional dances. *Pak Indra* articulated that *silat* was composed of 8 principles: *dagak* (to stand straight, posture, balance and stance), *tagan* (introspection), *katak* (breaking the movements into segments, moving step by step), *parak* (instinct, to feel for areas you cannot see), *parik* (movement), *jungkhah*

(space, to be aware of the space around you), *pardang* (looking), *lutika* (the moment to moment). These eight principles created the overall feeling of awareness and edginess. The methodology of the Thai mask dance was vastly different, the principles of the dance were never articulated. The Thai mask dance master, Kun Chaturong was much more holistic in his approach to teaching. He taught the participants from scratch including cultural rituals such as greeting the teacher, the closing rituals of the class, worshipping the mask. He was an example of a traditional master who passed onto the contemporary performers an oral tradition which often embodied not only an aesthetics but a sociology, a cosmology and an outlook on the world. It was not only a performance technique to him but instead a life in art to be shared and transmitted. However this approach was combined with modern training methods of using video footage, adapting the warm up exercises to this particular workshop of diverse participants from different disciplines and cultures. Ultimately, Kun Chaturong employed a training method of body-to-body transmission, using repetition, learning the dance meant repeating the dance until perfection... This age-old method was particularly interesting in that it worked. Physically the performers became more adept and slowly the physicality infused their mental states and rigid methodology of repetition, participants found differences, personality and freedom.

These strips of behaviour or gestures that were reinvented were sometimes processed further by other concepts of Asian performance. In particular, there was the process of "moving the dance into the mind". These strips of behaviour would be performed in the "mind's eye" of the performer. This led to an inner focus as well as an introspection which often built an aura/density around the performer. This is based on the *nah* theme's seated *kuse*. The *kuse* is a narrative song-poem that the *shile* or *nah* lead actor usually dances, an important scene that is often the high point in a *nah* performance. In a seated *kuse*, the *shile* sits centre stage, as still as a rock. To the flow of the choral chanting of the story and the instrumental music, he dances only with his heart, going beyond the visual to attain infinite expression. Elegance is born when the ordinary is abbreviated, concentrated and reduced to essentials. This is best expressed by Tean's statement as acting "What (the actor) does not do is of interest." (Kompas, 1985:73). Another process which we applied was the subtle transformation which the *art cho* performer harnessed when she switched from male to female roles. The transformations were often simple but expressed major shifts in emotions, gender and

other polar opposites (such as hot/cold etc). These transformations were often startling despite being very gently effected with as little energy usage as possible. The shifts of inner landscape resulted in shifts in the external presentation suggesting that the mind-body divide is a porous one, with each affecting the other. Interestingly, the mind and body started to function as a continuum, each was the extension of the other, rather than two separate resources of the performer. We treated the strips of reconstructed montage with this principle of *hat chao* theatre, giving rise to another reconstruction. Hence the process of deconstruction and reconstruction has mind-boggling possibilities leading to boundless creativity.

The process of reintegration of the performer (theatre or dance) participants happened on several levels: the first was the combined sessions with the musicians. Initially, this was fraught with difficulty. The dancers and actors had investigated the transformation of traditional spirit into the contemporary by themselves for several weeks. We found that they were not always as sensitised to the musicians as they were to themselves. It was as if the two groups of artists had developed a separate language from their separate explorations. Each group was adamant as developing their own separate "texts", leading to a chasm which could not be bridged. This became apparent after the initial euphoria of coming together. Often they were bound by a certain rigidity of creating. The interactive space between these two groups seemed blocked. We decided to take a step back. We broke the group of performers down to smaller numbers and worked with only two musicians. All the participants including the musicians began to build a new reconstruction from scratch using the generative grammar and raw material that the Lab provided. They had to throw away all the baggage which had already accumulated in the last weeks and become open again. This demonstrated the constant need for any performer to go back to basic principles and to respond to the immediacy of creativity. The smaller numbers of

artists in the combined sessions led to more acuity. The second reintegration was actually that of the masters collaborating with the student-participants in improvisations. One such session was the improvisation where the *hat chao* master Mdm Tuyet was brought into this complex web of musicians, dancers and actors in the last week. Mdm Tuyet first demonstrated a series of transformations of character, emotion and gender. This was often signalled by changes in live music played by three musicians from different cultures: Indonesia, Thailand and Singapore. There was already a restructuring of performance at this basic level as the musical instruments were not of the Vietnamese culture. Also the musicians functioned in a very different way from other musicians in *hat chao* performance. They initiated changes in the *chao* performer in an unprecedented manner. Mdm Tuyet was also given the flexibility to transform independently and sometimes to even initiate change in the musicians, resulting in a complementary relationship of energy shifts. In the process, Mdm Tuyet was creating strips and montages of song, dance and theatre which had never existed before in *hat chao*. She often collapsed and rearranged material in response to the soundscape around her. She played no heed to the incongruity of the juxtaposition of the *chao* repertory of character, moods and emotions. She hence ignored and contradicted traditional impulses. Sometimes this led to a distortion or obscuring of tradition but always to a fresh energy and creativity. The actors and dancers who were her students were initially overwhelmed by her boundless presence. Their brief was to interact off the musicians and Mdm Tuyet, bouncing off them to create transformations based on the raw material of all the traditional classes. By the end of the session, they were interacting with Mdm Tuyet, playing out roles, creating different moods, naming different situations, physicalising different colours and different landscapes. This section of the exercise was particularly interesting in the way Mdm Tuyet moved effortlessly between new invention, reinvention and traditional repertory. She

slipped between these different layers; she improvised new material hitherto non-existing in *chao* repertory, creating new relationships, new emotions and new stories. Particularly startling was that Mdm Tuyet had begun the SEA Lab stating that she was completely unfamiliar with the concept of improvisation.

The final reintegration for the participants were the many "graduating" performances. At the end of the SEA Lab, we could begin to see some of the fruits of reconciliation between tradition and the contemporary. Unlike the harmony intrinsic to much of the traditional arts, the postmodern approach eschewed harmony in favour of a reconciliation through juxtaposition. A juxtaposition which was sometimes strange and bizarre, but no less beautiful. Ultimately, the workshop performances proved that there was a working methodology of separation, deconstruction, reconstruction and reintegration which could be applied to many different circumstances. The performers finally became adept at this process of creating, reconstructing and reinventing. They seemed able to manipulate and negotiate traditional material in a free manner. They were rooted but free within the tradition to explore a myriad of possibilities.

GNG KENG SEN is an artistic director of TheatreWorks and The Writers' Laboratory in Singapore. He is also a major figure in training actors and directors through the Directors' Lab which he set up in 1993 to encourage innovative and creative directing. Today, he is best known for his radical performance concepts and experimentation with tradition.

## References

- Anderson, Benedict  
1991: *Imagined Communities*.  
London & New York: Verso
- Barba, Eugenio & Sussanese, Nicola  
1991: *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*.  
London & New York: Routledge
- Bhabha, Homi  
1990: *Diaspora: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation* in *Acting and Reaction* (ed Bhabha),  
London & New York: Routledge
- Holbraam, Eric  
1988: *Introduction: Inventing Traditions in The Invention of Tradition* (eds Holbraam and Torenson Range),  
Cambridge University Press
- Kempers, Karin  
1983: *The Molière Theatre Principles and Perspectives*. New York, 1983
- Nyagi, Wu Thiong'o  
1988: *Decolonising the Mind*. London: Heinemann
- Shiraji, Eshwar  
1992: *Asians of Chinese Descent Seek Their Roots*.  
Asahi News, 1 Mar 1992
- Schechner, Richard  
1985: *Between Theatre and Anthropology*. Univ. of Pennsylvania Press  
1993: *Future of Ritual*.  
London and New York: Routledge
- Suzuki, Tadashi  
1988: *The Word is an Act of the Body*. *Performing Arts Journal*, 17:88-92



RUSTOM BHARUCHA

## The Body in Crisis & the Future of the Intercultural

**Demands on the body in intercultural work are at once more infinitesimal and invisible in their subtle pressures, as one takes in different physical and sensory stimuli from an alien space**

How does one reflect on interculturalism in the state of malaria? What surgery has to do with interculturalism? Any illness involves an alienation from one's 'normal' self, producing an uncomfortable sense of being entrapped in someone else's body. In the following essay, which is the conclusion to his forthcoming book *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalisation* (London: The Athlone Press, May 2000; co-published by the University of Wesleyan Press, U.S.A.), Rustom Bharucha writes about his unusual experiences in Ljubljana and Amsterdam.

It is not just the 'shifting sites of secularism' that need to retain their instability: the 'shifting sites' of this book<sup>1</sup> reject the formality of a conclusion. I would like to interpret this juncture in the narrative not as another beginning, but as an 'interval' during politics' (which is the title of a memorable collection of essays by the founder of the Indian Socialist Party, Rammanohar Lohia). His essays (1945) can be said to have initiated the relatively unacknowledged field of Indian Cultural Studies in their eclectic preoccupations: with travel, the colonial heritage of cricket, pilgrimages, the political personae of gods, and the beauty of dark-skinned Indian women (a proto-feminist reflection on the racism that underlies the Indian marriage market). That one of the most alert and oppositional minds in Indian politics should embrace the seemingly small and trivial concerns of everyday culture, is an inspiration for this consciously elliptical end to the book.

I, too, find myself seeking an 'interval during politics.' This book has been changed with so many large agendas—globalisation, communalism, secularism—that even my attempts to provide creative alternatives through inter/intra/multi-cultural practices have been subsumed within an undeniably heated, if not occasionally fractious political discourse. Indeed, I often reached a point in the course of writing this book when I found myself questioning whether it was possible to posit something like the 'non-political.' Was I not consciously rejecting certain areas of subjectivity and play, fantasy and fun that also need to be asserted in and through the 'political'? In Lohia's assertion of lightness in cultural politics, one receives valuable clues as to how one can deal with issues and experiences of worldliness that challenge what is worth being considered 'political' in the first place.

Note that, for Lohia, the 'interval' takes place during politics, not in politics. I often wondered about the seemingly unloved use of this preposition. But I now realise that for Lohia (as indeed for myself) politics does not stop: it is a continuum of ceaseless activity that is going on all around us, pulsating through the immediacies of conflicting times. Significantly, if politics is suspended, it is also coldly heightened—and transformed—in the 'pregnant moment' of its 'interval.' I had called attention to this paradox in my tract on

*The Question of Faith*, in which I had attempted to contextualize Lohia's cultural writings within the larger context of an alternative secular discourse: The word "interval" suggests a respite from a certain kind of activity, but it also implies a "break," a conscious "interruption" in which one can anticipate and prepare for the tensions in which one is thrust, and yet, temporarily suspended. Lohia's thought is situated in this rupture between philosophy and action, praxis and theory (Rhaucha 1993:55). Today I would add that this rupture enables us to imagine the future of the political that has yet to be freed from the immediacies of its ongoing struggles.

What I have to offer here is one such interval that erupted in the course of my intercultural journey, when I was compelled to break my relentless itinerary. Indeed, I had no choice in the matter; this interval was thrust on me, and I had no other option but to embrace its immediacy by reflecting on some disturbing home-truths of my larger intercultural endeavor. Another way of reading this interval is to see it as a moment of crisis that directly affected my body, which became the site of an altogether unprecedented intercultural inquiry. Now I no longer had the luxury of the critic to inspect with seeming detachment the bodies of others (actors, refugees, victims of communal riots). Now I was compelled to confront the breakdown in my own body. Indeed, it is neatly ironic that this narrative, which has been so top-heavy in its preoccupation with the conflicting ideologies of culturalism, should be so decisively ruptured by my relatively unproblematic body. With these introductory remarks, let me now focus on the penultimate site of this book—a hospital in Ljubljana, Slovenia—where I found myself incapacitated with a sudden attack of malignant malaria.

\*\*\*

How does one reflect on interculturalism in the state of malaria? Any illness involves an alienation from one's "normal" self, producing an uncomfortable sense of being entrapped in someone else's body. One has no other choice but to work through this alien body in order to re-connect to one's own. This scarcely reassuring condition becomes all the more unsettling when one falls ill in a foreign country, where without knowing the language, gestures, or the cultural codes, one could be doubly alienated not only from one's own body, but from the environment itself. Such was my experience in Slovenia, a country I had never visited, and where my eagerly awaited participation in a theatre conference was cut short in hospital. My interculturalism had finally met its match in malaria.

At the best of times, interculturalism is an enormously taxing practice in the demands that it makes on the body, not only in learning other disciplines and techniques—martial arts, Yoga, Kathakali—where one is compelled to "break" one's existing reflexes and rhythms, balance and coordination; the demands on the body in intercultural work are at once more inflexible and invisible in their subtle pressures, as one takes in different physical and sensory stimuli from an alien space. These stimuli interact with the memories and sensations that have already been internalized in the body from another space and time—a space and time so intimate that one tends to describe it as "home." Contrary to the euphoria that generally accompanies descriptions of intercultural workshops, there is an incredible conflict that takes place within the body, as its psychophysical assumptions are dislocated. However, the regimes of theatre instill a notion of discipline among actors, which inevitably compels them to bear the pain in silence, or even to make a virtue out of it.

What happens to interculturalism in the state of malaria is that the regimes of the body breaks down, so that one is not in a position to conceal the fact that the body is at war with itself. As it collapses, then fitfully recovers as if nothing had happened, only to break down again, the malarial body is subject to periodic fevers, accompanied by intense shivering and hallucinations, which leave one drenched in sweat. In its early stages, malaria can be stopped, but once it rages, the parasites in the blood-stream can work their way insidiously, and with an incremental speed, into the crevices of the brain. Potentially, therefore, malaria is a killer disease, particularly if it remains undetected for too long. This was the source of my terror in Ljubljana. While I knew the symptoms of malaria in my body, the doctor whom I first met was emphatic about his diagnosis: "Well, you could have malaria, but I think you've got a virus".

When my body eventually broke down, disproving his seemingly non-negotiable expertise, I found that my greatest source of comfort—my secret therapy—in the Infectious Diseases Ward in Ljubljana, was to drink hot water. I insisted on water, not mineral water (which is "bad" for me), and it became my therapy just to sip it, after bouts of fever and post-delirium. This water became my "home" in the hospital.

Gradually, when the fevers began to subside for longer stretches of time, I started to explore my environment, at first tentatively, rather like an actor discovering an unknown space in an improvisation. The first moment of self-renewal occurred when I turned around in

my bed to confront the eyes of another man lying on an identical bed adjacent to mine. This eye-contact engendered an inexplicable sense of relief, because for the first time in at least three nightmareish days and nights, I was able to cross the barrier of my disoriented self to meet the other. I realized then that the other is not the predatory foreigner demonized in the narratives of communalism that I have narrated in this book. The other is also a source of deep compassion, and someone to whom you are strangely and intimately connected as a fellow patient, even though it may not be possible to exchange a word with him because he is too seriously ill.

My fellow patient was an elderly Slovenian dying of Alzheimer's disease. He was a proud man who didn't want any false sympathy. We had no language in common, except a non-verbal set of signs and sounds. We did not even share the same illness. All we could do was to stare at each other at vacant moments, rather like strangers in a subway who meet each other on a regular basis, but who have yet to exchange greetings. I realize now in retrospect that we could never have made such an intimately impersonal contact if we had met each other on the street in Ljubljana. He would have walked past me as if I were a tourist, and I would have pretended not to notice him, another elderly European who has survived the War.

As my health improved with regular doses of quinine that had to be administered to me when the chloroquine failed to have effect, I began to negotiate the corridors outside my room, and very gradually, the hospital became a comfortably malleable hotel, where my mind was free to wander in storage circuits. As an intercultural worker, you can never quite lose yourself from the condition of living in a hotel. Its anonymity almost anywhere/everywhere becomes a "second home." From being a patient, therefore, I was becoming an intercultural performer once more, whose initial "stage fright" was gradually taken care of by the bundle of the "stage management" surrounding me.

Indeed, once my malaria was diagnosed as "malignant" and not just as the ordinary "recurrent" kind, I realized that I had become a celebrity of sorts. Now I was compelled to hold forth on this mysterious tropical disease that had not entered the borders of Slovenia in about quarter of a century. Glad in my hospital gown, I addressed solemn medical students who asked me obscure questions about "how I was feeling." Needless to say, this was my opportunity to dwell on the innermost secrets of my malarial being. But how could I explain to them that the body itself is the deepest repository of secrets, the most deceptive

carrier of germs and parasites that can get past even the most skimping surveillance of health officials. My body broke down only after I had crossed the border in Slovenia, but while crossing the border, the parasites in my blood were already gestating invisibly, rather like illegal immigrants concealed in the hidden cargo of registered vehicles.

It was oddly exciting to realize that my body had facilitated the essentially illegal entry of malaria into Slovenia. But how was I to share this with my captive audience of medical students, whose loyalties as good citizens to the recently constructed state of Slovenia was matched by their ignorance on the subject of a Third World disease? How was I to disturb their professional equanimity by reminding them that malaria itself is the deadliest of performers? As fictionalized so brilliantly by Amish Ghosh in his surreal novel *The Calcutta Chromosome*, malaria is a 'master of disguises': it can mimic the symptoms of more diseases than you can begin to count—hunger, the flu, cerebral hemorrhage, yellow fever... What's special about the malaria bug is that, as it goes through its life-cycle, it keeps altering its coat-proteins. So by the time the body's immune system learns to recognize the threat, the bug's already had time to do a little costume-change before the next act' (Ghosh 1996:47, 287).

Obviously, I was not the only performer in the hospital: my malaria was a hard act to follow. In fact, it never left its seemingly relentless hold on my body. In this agonistic confrontation with my malarial self, I was distracted by yet another, more poignant performance, that I witnessed every afternoon. This monodrama reminded me of Franz Kafka's *Metamorphosis*, the play that had initiated my exploration of interculturalism, in which a solitary working-class woman goes through her household routine silently and then commits suicide. The performance in Ljubljana was different, in so far as another solitary woman expressed her silence through a torrent of words voiced in a husked breath, rather like a Beckett monologue.

Not disembodied like *Net I*, this voice was very much attached to the composed, dignified body of my fellow-patient's wife, who would enter the hospital room everyday, as if she were dropping in on her way to the supermarket. From the moment she entered, she would not stop talking to her silent partner as she comforted and cuddled him, soothed him for needing up, proceeding thereafter in a very matter-of-fact way to shave him with an electric shaver, all the while chattering in a deadly monotone. As she would read aloud the headlines in the newspaper, she would occasionally

look in my direction—I was an avid spectator who couldn't stop staring at this incredible display of Breusselan non-acting. With a slight shake of her head and grunting of her lips, she would convey to me, 'He's not going to last, is he?' Finally, with sepulchral calm, she would kiss her husband-patient on both cheeks, who would remain as still as a corpse. Then with a heavily accented 'Good afternoon'—the only English words I heard after almost an hour of Slovene—she would exit with no drama whatsoever. It was only then that this seemingly docile and unexpressing man would begin to whimper like a child. It was not possible to comfort him: I had to respect his grief in silence.

**Intercultural spectatorship prepares one to see what cannot be understood through words. Through the smallest of details, one can 'listen' to how other parts of the body can 'speak'. This peculiarly synaesthetic approach to performances in other cultures is actually a means of compensating for the inadequacies of one's comprehension**

Intercultural spectatorship prepares one to see what cannot be understood through words. Through the smallest of details, one can 'listen' to how other parts of the body can 'speak'. This peculiarly synaesthetic approach to performances in other cultures is actually a means of compensating for the inadequacies of one's comprehension. Interculturalists are known to focus on fragments in a 'foreign' performance—a movement of the eyes, an involuntary reflex of the fingers—with an almost uncanny concentration. The obvious risk in such absorbed seeing is that it can result in an eerie sense of disembodiment, whereby the context to which the fragment is linked can be entirely negated. The intercultural, one can never afford to forget, is also intercontextual. And yet, in any interaction, one context is almost inevitably clearer and stranger than the other. Strangely, in most intercultural processes of learning, it is the known context that gets estranged through displacement, while the unknown context can get transfigured in a state of luminous incomprehensibility.

Such was my discovery of interculturalism in the state of malaria, where I found myself re-reading (and re-thinking) Gandhi's revolu-

tionary tract *My Servant*, which always accompanied me when I travel. Written in South Africa and later banned as a seditious tract, when it was translated from Gujarati into English in 1908, this tiny book offers one of the most severe, uncompromising critiques of modernity. Gandhi was not known to be euphemistic about his views on the dilational myth of such modernity. In being asked what he thought about 'western civilization', his audaciously measurable answer was, 'It would be a good idea.' Can I deny that Gandhi was very much on my mind as I recovered from malaria in a very 'western' medical environment, which, at one level, 'cured' me? And yet, this very environment seemed to deny so many areas and dimensions of the body that are needed not only for our survival, but for our inner vitality.

Technologies of medicine can cure diseases, but can they 'revive' the body? Indeed, are they sufficiently aware of these psychological symptoms that lie outside of a strictly medical diagnosis, but which contribute nonetheless to the aggravation of a particular illness? Why, for instance, did my malaria have to surface in Ljubljana and not in Calcutta where, in all probability, the parasites had entered my body? Why did it not erupt a few days later in Frankfurt? Surely the timing of any illness is not entirely arbitrary. When the body breaks down, as mine did, there are reasons for it. Reasons that are also enigmas.

The deepest enigma: the moment of freedom, the realization that you are no longer marked by your illness. You are no longer a patient. You are free to be yourself. Both the 'thin smear' and the 'thick smear' blood tests are negative. An always, in medical reports, the negative is positive: metastasis, which sounds like an interesting postmodern construction, is a deadly word, as I learn from my mother's cancer reports. Now in Ljubljana, at the very moment when I am free to leave the hospital, another tragedy strikes. The hospital orderlies rush into the room like extras in a science-fiction film, and wheel, at my fellow patient's bed through the door. He is rushed to the ICU from where he does not return... I am left staring at the empty space in the room—his space, vacated. An empty space only becomes empty when one perceives that it was once filled. It does not pre-exist in some ontological state. As I face this emptiness, I realize that I have lost my other and I have no other choice but to reconstitute myself.

\*\*\*

A year or so later, as yet another of my international journeys, I find myself in the atrial space called DAS ARTS in Amsterdam. The husband of Rensert ten Cate, the pioneer

of Dutch avant-garde theatre and host to generations of international artists at the legendary Micky Theatre, DAS ARTS is not a school or a conservatory or even a laboratory; it is a site for 'advanced theatre research' that pushes the boundaries of the imagination into the unknown of the future. In an unprecedented way, the concrete, yet skeptical utopianism of this enterprise is one of the very few initiatives in my theatre experience that genuinely breaks new ground in its facilitation of new imaginaries for the theatre in the next millennium.

The ways of DAS ARTS are strange. As a traveler passing through town, I have been invited to one of their weekly rituals, which centers around a dinner to which three strangers, who might never have met or even have heard of each other before, are required to 'speak for their supper'. This is a highly elaborate meal that the students take it in turn to prepare, but the meal itself is at once the pretext and the background for a ceremony. In one corner of the meeting place—the central workspace of DAS ARTS which looks like the inner hold of a ship with wooden beams and rafters—there is a massive cardelabro with clusters of thick white candles, which cast a warm glow on the entire community, which sits down at three tables, very informally yet elegantly set, with a lectern in the middle for the three speakers. My fellow guests include a graphic artist and cultural activist (Joel Hindin), who has just returned from Prague where he has been involved in designing anti-racist posters featuring large life-size photographic images of the gypsy community. The other guest is a famous Dutch surgeon (Floris de Graaf), an expert in operating on cleft-palate deformities.

With the gypsies, there are obvious connections with my own research on marginalized and dehumanized communities; with cleft-palate deformities, however, the intercultural connections seem opaque until the surgeon begins to talk about the transportation and adaptation of his expertise in Vietnam, where he has operated successfully on numerous patients. With this man, I feel a particular affinity, not least because I have chosen, quite independently of any knowledge of his background, to speak about interculturalism in the state of malaria. Our very different readings of and exposures to the body in pain bring us together in the unwritten narrative of interculturalism.

I recognize in the surgeon's practice a totally different manifestation of commitment from my own search for interculturalism in theatre. Can I deny that I envy its concreteness? Operating cleft-palates seems so specific:

The longitudinal fissure in the roof of the mouth has to be marked and measured: it has to be cut and stitched in certain ways; the flesh has to be folded extensively in particular junctures; redundant passages have to be blocked, so that there is no possibility of, say, the rice coming out of the patient's nostrils while he or she is eating (a common predicament for cleft-palate patients in Vietnam). I am stopped by the surgeon's matter-of-fact way of dealing with pain—he distributes some rather laid 'before' and 'after' photographs of his patients while we are trying to sip our soup. And he is able to do this precisely because he has solutions for the pain in question. In contrast to his precise methodology, my reflections on malaria seem so pointlessly theatrical and self-reflexive.

And yet, the surgeon is a troubled man. His interculturalism is not free of its problems, not least because his expertise has made him into a local hero in Vietnam. While he seeks discretion—he wants to come and go without any fanfare, and above all, to live in a quiet room in a hotel secluded from the cacophony on the streets—his patients have other plans for him. They would like to honour him in public ceremonies with a display of gratitude. While the surgeon is not making any money on the operations—not because he happens to be altruistic, but because he doesn't need to supplement his income in The Netherlands—his junior Vietnamese colleagues have other, understandably more professional agendas with economic priorities. I realize that this wonderfully brusque and down-to-earth man, who congratulates me on being able to narrate my story on malaria, is not free of his own vulnerabilities.

In the warmth that follows our presentations, I encounter yet another intercultural illumination that comes from even further away than Prague or Vietnam, though the memory of an Indian song that traveled to Surinam. One of the students, the bright and intense Mette van der Sys, finds a quiet moment in the aftermath of the dinner to share something windows, the kind of insight that can manifest itself only through the unconscious trajectories of theatre. According to Mette, while she was listening to me speak, she found herself remembering an 'Indian' song from her childhood in Surinam that she had forgotten (or so she had imagined). It appears that one of the Indian expatriate friends of her parents had written this song in Hindi (Devanagiri) script with an English transliteration in her 'poem album' (the equivalent of an autograph book. I would imagine, as coveted by children in their collection of signatures and messages).

After our meeting, Mette went back to her 'poem album' and retrieved the poem, which she xeroxed and later sent me a copy. To my surprise, I found myself encountering a freedom song from India's struggle for independence that was sung by the Indian National Army led by Netaji Subhas Chandra Bose on the borders of north-eastern India:

Kadam kadam haheyo ja  
Khashi ke goet gya ja...

At a microcosmic level, the transmission of this essentially untranslatable song from India to Surinam to Amsterdam, catalyzed by a description of malaria in Slovenia, counterpointed by real-life stories from Vietnam and Prague, made me wonder about the infinitesimal migrations, travels, accidents, coincidences, and multiple biographies that make such intercultural meetings possible. (Who was this 'Indian' friend known to Mette's parents in Surinam? How did he get there? And what made him remember a military song from another time? And why would he choose to inscribe that moment of history in a Dutch child's poem-album?) None of these insights could have materialized without the narrative structure provided by DAS ARTS, which was sufficiently rigorous, yet open, in bringing strangers together, with no particular agenda beyond sharing the possible insights and pleasure that could be derived from such a meeting.

\*\*\*

The glossiness of interculturalism is sometimes forgotten in the rigorous demands of its practice. At one level, each meeting at DAS ARTS can be regarded as risky because there is no guarantee, after all, that anything can be shared in them beyond the voyeuristic curiosities of meeting people from other places. But at another level, it could be said that such meetings are positively indulgent. What is their purpose? How can we measure their insights? What is their lasting significance? They are not workshops, after all, where one learns specific techniques and skills. However, one could counter: is that all there is in this discipline that we presume to call interculturalism? Is there nothing beyond techniques and skills, the much fetishized secrets of the actor, relating to breathing and pre-expressivity and 'finding one's center', among other non-acquisition of intercultural performance? Is there no interculturalism worth pursuing beyond performance?

If I respond positively to the DAS ARTS model of not institutionalizing interculturalism as 'theatre anthropology' or 'performance studies', it is because in an altogether original

way it opens other, marginalized dimensions of imagining interculturalism as another philosophy of living—indeed, the act of living in the not millennium. Crucial to the nurturing and sustenance of this 'art' is the role of the imagination which can no longer be reduced to mere 'fantasy,' 'escape,' 'elite pastime,' or 'contemplation' rather, as Arjun Appadurai has put it eloquently, though somewhat too confidently, 'the imagination has become an original field of social practices, a form of work (in the sense of both labour and culturally organized practice), and a form of negotiation between sites of agency (individuals) and globally defined fields of possibility' (Appadurai 1998:31).

While Appadurai would insist that the imaginary ('a constructed landscape of collective aspirations') can be mediated only through 'the complex prism of modern media', notably the new technologies of global communication, I would emphasize that in actualizing the imagination that we—those of us who are involved in the actual making of cultural practice—should not lose sight of those psychophysical resources rooted in the body that do not necessarily feed 'the new global order' that Appadurai assumes as a norm. It is at this critical juncture that 'the body' can be pitted against 'the world', even as it has been marked, shaped, segmented, and violated by its disciplinary codes. To imagine an absolute autonomy of the body would be as facile as it would be to imagine the innate freedom of the intercultural. What is needed, perhaps, is a more critical imaginary of the body whereby its relatively uninvestigated agency for social transformation can extend beyond the limited horizons of the existing laboratories of intercultural theatre practice.

For all their seeming 'difference,' these islands of erstwhile *avant-garde* practice have hermetically sealed themselves from larger interactions with the world. At the end of the millennium, it would be useful not to repeat their mistakes in 'using' the techniques of other cultures for the articulation of 'different' energies and body-behaviours. We have to get beyond the 'use' of other cultures for the assumed rejuvenation of our inner states of dedication. Instead, we need to develop a more heightened awareness of the ecology of cultures, whereby we do not enrich ourselves at the expense of others.

In this context, another kind of cultural practice becomes necessary whereby a more reflexive ethics of hospitality needs to be activated. It is no longer sufficient to accept that the stranger is a temporary guest whose presence and company should be tolerated. We may need to acknowledge that this guest could also be a resident in our public space,

and that he or she could be the most potent interventionist in making us imagine other modalities of meeting that have not yet been envisioned in our dominant world-views. The question is: Are we going to open our doors to this resident-guest? Or are we going to brand him/her as a foreigner who is out to sabotage our most cherished ideals of a 'good society'? Are the intercultural decision-makers—I mean, funding agencies, 'experts', festival directors, impresarios, chairpersons of intercultural research institutes—ready to rethink their hegemonic control over existing frames and circuits of intercultural interaction? Or are they afraid that in doing so that their unquestioned rights of representing the other will be usurped?

The intercultural other (which would seem to be a contradiction in terms) is not a usurper; he or she is our potential partner. However, as borders proliferate for large sections of the world's population, even as they seem to have disappeared for more privileged citizens, the bonds of partnership are more threatened than ever before by the increasingly mentioned mechanisms of travel determined by the non-availability of visas and the increasing irrationality of border surveillance. While the speed of some intercultural meetings has accelerated with the ubiquity of new communicative facilities like e-mail, the obstacles have increased for larger sections of artists and cultural activists, who continue to be denied the most rudimentary modes of communication and travel, at times within the borders of their own countries. In the process, the ecology of intercultural suffers, as some partnerships proliferate, while others break down even before an opportunity to explore their mutual needs and desires has been tested.

Contrary to reports, therefore, that interculturalism is alive and well, I would say that it could be the least recognised struggle of our times. This struggle extends beyond the making of culture to a confrontation of those global and national forces that actually control—and obstruct—the meeting of different cultures in the first place. Without the creative dynamics of meeting, the intercultural imaginary is stunted. This does not mean, however, that we have no other choice but to fall back on our existing images of the other that could be mere projections of our selves. We need to avoid the predictability of such an impulse by consciously reversing the dominant circuits of intercultural exchange, but also by leaving the routes open to being imagined in unexpected ways. As cartographers of the imagination, we have to accept that the intercultural may have shifting boundaries, shifting sites. If the future is intercultural, the intercultural is also the future that can yet be freed from the fixities of its insufficiently imagined practice.

**To imagine an absolute autonomy of the body would be as facile as it would be to imagine the innate freedom of the intercultural. What is needed, perhaps, is a more critical imaginary of the body whereby its relatively uninvestigated agency for social transformation can extend beyond the limited horizons of the existing laboratories of intercultural theatre practice**

\*\*\*

The book could end here, but in doing so, it would merely succumb to the illusory freedom of cultural choices that could exist for everybody were it not for the inadequacies of existing infrastructures. Perhaps, the act of imagining other cultures is a more difficult enterprise, involving a confrontation of the larger realities of social injustice that are not easily reconciled with the priorities of intercultural practice. While there are no norms as such on how and what one imagines as an interculturalist, this does not mean that the imagination is an entirely subjective resource, or that it need not be accountable for how the world gets interpreted through its trajectories.

Obviously, these are different contexts of life and work that facilitate the construction of specific imaginaries in radically different ways: the post-millennial dreams of the practitioners of DAS ARS, for instance, function within a framework of privilege that are at totally at odds with the deprivation of the social actors in the shola communities of Mumbai. Without undermining the benefits of privilege by valorizing the assumed integrity of a 'poor' culture, one needs to question how the resources of any kind of privilege can be mobilized and shared. Likewise, there is no reason to deny the capacity of underprivileged communities, as in the Ghazvi Shola Committee, to imagine a better world for themselves and for others as well. It would be more pertinent to remember that the imagination is not the prerogative of artists alone. Indeed, there is much to learn from ordinary people, who have sustained their creativity through the worst crises—the genocide in Kosovo, or the communal riots in the Indian metropolis.

While accepting that there is more than one way of imagining the world, I would urge a greater openness to those very realities that would seem to annihilate the imagination—poverty, hunger, homelessness, ethnic cleansing. It is out of the harsh, often grotesque provocations of these realities that the moribund narratives of intercultural practice can be most meaningfully challenged and catalysed. Keeping this in mind, I would like to end the book on a particularly painful encounter that has come alive for me through the research of a fellow interculturalist. There are at least two reasons for sharing his story here. At one level, I would emphasize the necessity of inscribing pain in our ongoing narratives of other cultures, which can help us to counter, if not dissolve the dichotomies of the self and the other. Perhaps, at an even deeper level, the story resonates for me precisely because it links the future of interculturalism to the lives of children, who, hopefully, will inhabit a more peaceful and loving world than ours. This hope, however, cannot be readily assumed.

The story I want to share is drawn from Olu Ogube's description of an incident in the foyer of a three-star hotel in Guadalajara, Mexico. What he saw shattered the cosmopolitan norms of the international conference in which he was participating:

"[A] child, crudely attired and hastily painted in the colours of an indigenous performer (wearing perhaps some make-up himself), gestured towards staff and visitors [in the hotel lobby]. He was at most six, and he was there because he was not in school. He was there because he could not be in school.

The boy gestured, but he did not speak, which is not to say that he could not speak. Evidently, he could only gesticulate to the audience in that hotel lobby because he did not have their language. Our language. Someone offered him money, which he rejected, and at this point he was driven from the lobby by a member of staff. As he fled, the fellow turned to us and explained what the little boy wanted all along: drinking water." (Ogube1997:44)

In the numerous lessons that can be drawn from this story through Ogube's sensitive guidance—the 'failure of communication' and the 'openness to misinterpretation'—there is one condition that would seem to be essential for any valid intercultural encounter. Indeed, it is vital for the future of interculturalism as a cross-border phenomenon of human exchange and dialogue: the cognition of the social and economic predicament of underprivileged communities and indigenous peoples in the Third

World, without which the recognition of their cultural identity and heritage becomes somewhat redundant, if not farcical—yet another variation on the neo-orientalist fascination for the Other.

If the future of the intercultural has to be posited in tangible terms, and not just as an empty fantasy, we will have to open ourselves to those realities that resist being imagined easily. The child in Guadalajara, as indeed the Rajasthani child-performer whose dehumanization I had indicated in my essay on the YPO, are there to remind us of the increasingly mechanized indifference to the wretched of the earth in the new world order. We need to take stock of this indifference in order to activate a process of cultural exchange that can be more honestly grounded in a respect for differences, cutting across the inequalities of class, race, and citizenship. Only then is the future of the intercultural likely to transcend the conceit of its existing complacencies by igniting new possibilities of being human at the end of the millennium.

<sup>1</sup> This essay is the conclusion to Bharucha's forthcoming book *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalization*, London: The Athlone Press, May 2000. Co-published by the University of Wesleyan Press, U.S.A.

## References

- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, New Delhi: Oxford University Press, 1997.
- Bharucha, Rustom, *The Question of Faith*, New Delhi: Orient Longman, 1993.
- Ghosh, Amitav, *The Calcutta Chromosome*, New Delhi: Ravi Dayal, 1996.
- Lohia, Rammanohar, *Interval during Politics*, Hyderabad, Rammanohar Lohia Samata Vidyalaya Trust, 1965.
- Ogube, Olu, 'Torsaken Geographies: Cyberspace and the New Order', *Trade Routes: History and Geography*, 2<sup>nd</sup> Johannesburg Biennale, 1997.





Olu Ogunde

# Connectivity, and the Fate of the Unconnected<sup>1</sup>

Information gathered on the Net becomes our readiest access to other cultures and sections of society as it inveigles us in the lazy preoccupation of going through its own portals of voices and informants for our knowledge of the unconnected



For cultural practitioners, the Net functions on several, different levels. As a medium it can be manipulated to realize an entirely new category of cultural products and situations. It also functions as a vehicle for the conveyance, distribution, and critical evaluation of such cultural forms and contexts. Third, the Net enables communication and collaboration between artists as well as between artists and other content producers outside the cultural arena. It also serves as a means of information and commodity exchange, in other words as an increasingly important element of the global trade in cultures.

In the heady excitement with which the network is often narrated, sight is sometimes lost of two crucial facts. One is the fact that there is no network unless someone is connected to it, unless one is a part of it. In other words the network is contingent on one condition: connectivity. The second is the fact that this condition in itself implicates a whole array of other equally intricate social and historical conditions, an elaborateness of exigencies that hinge on factors and circumstances largely unconnected to and beyond the control of the network itself. In the early stages of its elevation to a mass media, the fervor that surrounded the spread of the network was summarized in a very popular epithet by one of its earliest propagators, Nicholas Negroponte. The epithet was "only connect". With or without intention, this little injunction and similar rhetoric, created the impression that all it took to become part of the new information age, and to partake in its new language of digital communication [commerce was yet to enter the picture] and exchange was to get up and connect. Just as quickly, a new rhetoric of advocacy whirled up, creating in its wake an exponential body of literature that in the main affirmed, as indeed it continues to do, the exhilarating potentials of the new medium. Soon it seemed—at least in the rhetoric of this advocacy—as if only those who are connected, those who belong to the community of the network, truly represent our moment in history. The rest were dismissed as persons of no account.

In time, however, we have come to acknowledge that the prerequisites of entry into this network involve a little more than simply connecting. Many now recognize that connectivity carries with it a string of conditionalities, and in order to connect, the average individual must meet these conditionalities most of which many are ill disposed to fulfill. In other words, despite the admonition to simply connect, only a tiny fraction of humanity can, including artists.

Often the prodding is to couch this discrepancy in purely geopolitical terms, that is to say, some tend to believe that only in certain

parts of the world are individuals unable to attain connectivity. Almost inevitably, sub-Saharan Africa, South East Asia, China and Latin America, come to mind. The premise, upon which this conclusion is often reached, is the fact that in the named polities, prerequisites of the network infrastructure such as telecommunications either do not exist, or exist in a largely compromised or mediated state. Although this is true of many such areas, the realities and conditionalities of connectivity are nevertheless more elaborate and complicated.<sup>2</sup> In addition to an operational and fairly reliable telecommunications infrastructure, connectivity also requires that the individual have requisite skills as well as privileges of social and economic location in order to gain access to the network. In addition to the basic condition of having access to a computer or terminal, these also include a certain level of literacy because unlike television or radio, the Internet is pretty much what I call a literacy-dependent medium requiring a comfortable disposition to or familiarity with text. It is this conventional literacy or familiarity with text that in turn enables the individual to acquire or develop the requisite skills for computer-mediated communication, or competency.

Closely related to this is the psychological disposition of the individual to engage with new and fairly complex technology, and it is the situation that many are deterred from the network by their fear or loathing of technology, or technophobia. Exceptions notwithstanding, in many instances this condition is not unrelated to lack of proper education or early and adequate exposure to technology, or the absence of social conditions necessary for individuals to develop a healthy and rewarding relationship with new technology. All these mean that a great number of people in the most industrialized nations are as unlikely to be able to simply connect, as many in the less developed regions of the world, a fact that is increasingly supported by emerging statistics. Such individuals are effectively unable to function either as producers or consumers of the content in the network. To this extent, despite the increasing numbers of networked individuals, and despite hyperbolic claims to the contrary, the digital network or the Internet is yet to become a full-fledged mass medium like radio, television or print journalism.

It is the case that this discrepancy can be spatially or demographically delineated, such that individuals from certain communities, social strata, geographic locations, even faiths, are less likely to have appreciable presence in the network, than others. This is certainly the case with the less industrialized

world, and the fact that Africa lags behind in levels of connectivity may be attributed to the above factors. Even so, the same obtains within the highly industrialized nations although disparities are considerably mediated by such factors as the existence of advanced communication infrastructures, and most important of all, by access subsidization especially from the state.

We find a good illustration of how state intervention may considerably mediate such disparities in one of the early forms of digital networking, the French government-sponsored Minitel which brought networked communication to one in every four French homes between 1984 and the early 90s before its popularity declined. Conceived in 1978 and introduced to the French public in 1984 by the state-owned French Telecom, Minitel was a networked system of video content and service delivery based on the established residential and public telephone infrastructures that Telecom already had in place. Packaged as an extension to regular telephone service, Minitel presented a new service of appreciable appeal, especially when at the height of its popularity, it was taken over by the sex industry and turned into a marketing vehicle for soft-sex and voyeurism.

Opposed to this would be the example of China whose state intervention through surveillance and other means, is reported to impede citizens' access to the network. In its more recent form, state and corporate inducements in highly industrialized nations take the form of subsidized access at work or in school. As statistics reveal, the greater percentage of networked individuals in America and Europe only have access at work or in school, and a considerable proportion of such users are otherwise unable to afford regular connectivity at home or by themselves. Needless to say that these sections of the citizenry who are less represented in the workplace or at school do not face too well with access to the digital network.

A divide emerges, then, what we may call the digital divide, between those who belong within the network and are thus able to partake of its numerous advantages,<sup>3</sup> and those who are unable to fulfil the conditionalities of connectivity. It is increasingly evident that as we connect, we become part of a new ethnoscapes,<sup>4</sup> what one might call a netoscape or cybenoscape where information and individual circulate and bend into a new community. And as this community broadens in spread and significance, we are effectively implicated in the relativization<sup>5</sup> of the rest who remain on the outside of its borders. Inconsequential as it might seem, this situation nevertheless has broad cultural

implications not only for individuals and groups already in the network, but even more so for those others who exist on the outside.

For one, populations on the outside are effectively excluded from the myriad conversations taking place in this enclave of power and privilege, some of which have significant bearings on or consequences for their condition or wellbeing. As a result the network often breeds representation within itself, on behalf of such polities. By default it readily locates or fabricates voices within who assume the authority to speak for the Other since, quite often, parties and individuals are not in short supply who would like on the event to appoint and delegate themselves as representatives of the absent. Today such individuals and groups abound across the capitulations and nodes of the Net: lone campaigners and make shift pressure groups, organizations of concerned friends and self-appointed revolutionaries, messianic figures coming to the rescue of the helpless, anarchists in search of preoccupation and activists left-over from failed causes eager to find new ones that might assuage their passion to serve.

Sometimes, there is a genuineness of purpose behind these acts of self-delegation. At other times the driving passion lies in to show a self-righteous desire to attract attention or find prominence through such acts of supposed good intention. Often there is little or no contact, communication, consultation or mechanism for reciprocal exchange between such delegated voices and the constituencies that they elect to speak for on the Net. Like free agents, they inhabit the nooks and crannies of the Net and engage in innumerable activities and negotiations on behalf of groups and cultures who are essentially unable to deny or withdraw the authority that such representatives assume for themselves.

Whatever the intents or contexts are, humanitarian or otherwise, certain very crucial questions are nevertheless raised, other than merely the ethics of representation.<sup>6</sup> Among them is the issue of the apparent vulnerability of the unconnected. Within the vast territories of the Net, populations on the outside obviously do not possess the privilege of agency because they can neither speak on their own behalf, nor are they able to exercise control over the dynamics and dialectics of the network. While they may and indeed do have agency within their own spaces and lives as a cultural attribute of their existence, this agency is however affected or when a new force such as the Net emerges with

the ability to encroach upon that space.<sup>7</sup> With its enormous capabilities as an emergent global, social system, one is forced to ask: might the network perhaps further disenfranchise or incapacitate these populations already battling their way out from under the avalanche of progress and its debatable consequences, by moving the posts of modernity even as they struggle to grapple with it? Has the network made it easier for entities and individuals privileged to possess its empowering devices, to displace such populations by appropriating their voices and jettisoning their identity in an arena from which they are effectively debared? Given the relative ease with which participants in the network can generate and disseminate information, sometimes on a bewilderingly vast scale, has this medium entrusted some of us with the power to fabricate and disseminate possibly fictive and potentially injurious constructs and narratives of the Other to the rest of the world, when such populations have no equally enabling devices to encounter, evaluate, critique, challenge or seek to invalidate images and representations of their selves and their state of being? If the Net empowers us to possess the voice or invert the narrative of the absent, does it not, by doing so, also enable us to scar his body?

A recent case from outside cyberspace may indeed illustrate, quite cogently, the dangers that this power of self-delegation portends. In April 1996, a white South African artist and curator staged an exhibition on the history and material culture of the Khoisan, one of the country's indigenous peoples, at the South African National Gallery. The largely ethnographic exhibition which featured mostly archival images and documents on European colonial affront and on near extermination of the Khoisan nonetheless involved strategies of construction and neutralization that caused offense to the group. Having seen the exhibition, a representative forum of the group, the Gqisa National Conference, denounced the exhibition, describing it as a "questionable and active contribution to furthering the marginalization of the first nations of Southern Africa."<sup>8</sup> While pointing out the curator's failure to consult the group, and the absence of Khoisan participation in what was an exposition of and about them, the forum condemned "non-indigenous people's persistence in hijacking and exposing our past for their own abolition." Another focus of the Khoisan, the *Harikamma Cultural Movement* equally condemned the exhibition as "yet another attempt to treat brown people as objects."<sup>9</sup> "At the exhibition", they wrote, "we were exposed to yet another attempt to treat brown people as objects."

A considerable body of literature already exists on the debate related here.<sup>10</sup> As a demonstration of the importance of agency on the part of the represented, the critical response and intervention of the Khoisan succinctly defined and positioned the event itself, as well as ensnared the authority to represent, which the curator had arguably, involuntarily appropriated for himself. Irrespective of his being intentions genuine or not, he/cor no longer be mistaken for a voice for or on behalf of the group. This crucial intervention was possible, however, only because the group was aware of the exhibition in question, had access to it, and therefore the opportunity to witness, engage, and evaluate it. Let us imagine a similar situation where, on the contrary, the discourse in question is staged on the Network, in a virtual gallery, for instance, as a net-look, or worse still in any of the several thousand, limited access forums now operating on the Net. Further, let us imagine that the group



whose bodies and history are paraded, are also disconnected. Let us imagine that they have no route to the information disseminated as and about them,

supposedly on their behalf or in their perceived best interest. Not only would they have no opportunity to engage with that information, worse still, they would have no way to register, as the Khoisan most forcefully did, their disapproval and disdain.

In effect, the digital Network provides a new corridor of infringement and trespassing which the infringed may not always be privileged to broach. Within this corridor, opportunities abound for misadventure, even maleficence. With such rampant and unbridled possibilities at the disposal of the networked, is it the case, perhaps, that the unconnected are set up for digital violation?<sup>11</sup> Today the network is not only a powerful ethnoscope as pointed out above, it has also become a formidable knowledge system. Its repositories of information are complemented by the ready accessibility of content providers, experts, and quacks. Once ensconced in the intricate relays, addictions and cushions of the network, many increasingly rely upon it for information and knowledge of the world beyond their own door. Information gathered on the Net becomes our readiest access to other cultures and sections of society as it invigiles us in the large preoccupation of going through its own portals of voices and informants for our knowledge of the unconnected. More often than not, despite voiced skepticism, such information is taken by

many at face value. Indeed, the truth-value of information gathered from the Net is reinforced rather misleadingly by its essentially textual proximity and in turn by the fact of text's historical and scriptural association with truth especially in the West.<sup>12</sup> Increasingly, many are quick to cite the information from the Net as authoritative, but even more disturbing, they are quick to turn to it rather than look outdoors. With this in mind, one cannot but wonder, should the network continue to displace other knowledge systems as it seems bound to, should its participant-citizens continue to tune in to it as their primary source of information, especially about those who are considered otherwise remote and inaccessible because they are unconnected, might it not become a barrier instead of a bridge? Might it not preclude proper and meaningful contact and exchange, by encouraging the false notion that we know the Other and that the Other is in fact part of the new global community that we take for granted? Might it not impede rather than facilitate our search for genuine interaction across social and cultural divides by creating simulacra rather than real contact and exchange? Somehow, one wonders: in the end, might the Net not come between us and the Other we do not know?<sup>13</sup>

Net to be ignored is the fact that the global information infrastructure has become perhaps the most significant mechanism for the on-going process of globalization. If traditionally we understood this process to comprise principally the dissemination and imposition of western culture and cultural products throughout the world, we must now also count as a reverse flow in the form of the possession and upholding of goods from beyond the perimeters of the West. In other words, it is well now to speak of a truly global circulation of cultures and cultural products. The network in all its forms and manifestations is a formidable channel for this global traffic. It is estimated that USD 327 billion worth of goods will be shifted via the Internet alone by the year 2003.<sup>14</sup> With trade occurring through other global communication networks factored in, this statistic rises to an even more astronomical figure. Of the goods and services involved in this global trade, an increasingly substantial portion consists of cultural products, especially objects of material culture. This, too, has its implications for populations on the outside of the network.

First, for as long as they are unable to gain entry into the network, such populations are effectively debared from exercising control over any significant aspects of this traffic, albeit it that a sizeable portion of the goods

circulating in this trade, is obtained or purchased from within their territories. In the absence of any such participatory agency, not only are they relegated downstage in the hierarchy of transactions, this condition also means that they are increasingly precluded from any substantial part of the proceeds from their own material culture. Even more disturbing is the fact that as the accessibility



of these products becomes more apparent, so does the desire grow to locate, acquire and circulate them without significant involvement of those on the outside.

So does the desire to obtain and own them without the traditional encumbrance of physical travel and transportation.

For instance, the number of internet sites dedicated to the market in African art objects has exploded from single digits a few years ago, to several hundred in the past year, and the indication is that such sites and the trade they ply will continue to grow. Some of the objects traded on this network marketplace are of little historical value. Others are of immense cultural and historical importance, and often, these are obtained illegally. It is tempting to think that the open platform on which a good deal of this exchange now occurs would improve the chances of monitoring illicit trade in cultural products. One must point out, however, that this is not necessarily the case. On the contrary, through the numerous secret passages which the Net provides, dealers and collectors are even more able to trade in objects, exchange information, or hatch conspiracies aimed at further depleting the material cultures of Africa, which are then funneled into private and private collections, especially in the West.

On the philosophical level, we are faced with the advent of an exponential craving and readiness to locate and consume the Other in the form of material and visual symbols, without the moral or social responsibilities contingent on a physical encounter with that Other. Entire worlds, geographical and corporeal, are opened up for the privileged to explore and possibly pursue and stage without once having to leave the comfort of their home-office or confront the possible ramifications of their adventures.

On purely social and material levels, this desire to locate and consume that is facilitated by the network, exposes such populations to the unscrupulous machinations of traders desperate to satiate a growing demand. In effect, unwitting peoples whose material cultures service this demand, are made vul-

nerable to plunder, thanks to the driving machinery of a networked exchange system. Moreover, because of their exclusion from the system, they are left largely at the mercy of players in an intricate game outside their realms of comprehension or agency.

These are some of the realities which the Net constitutes for those who are unable to heed the injunction only connect. Not only are they relegated outside of a powerful global machinery, they are equally laid bare to the rapacious potentials of this machinery. The question then arises as to what can be done to correct or ameliorate this situation, and this is a question that must engage not only those who debate the merits and future of the Net, but those who propagate expansion of the network society also. We began this brief exploration by observing that the global digital network has become an inescapable part of the machine of progress at the millennium. It is the logical conclusion to a century of relentless assaults on the fort of knowledge and the frontier of possibility. Whatever its demerits, it is nevertheless irreversible. We also observed ways in which cultural practitioners may put it to use, indicating that it may not be approached only as a system to loathe or condemn. Indeed, for those who are already situated within it, its myriad possibilities make it a most endearing facility for survival in a new age. To contend with the realities outlined above, therefore, we may look in only two directions.

The first is to encourage a different kind of activism within the network itself, an activism which aims to engender a culture of sensitivity and responsibility within the Net. There is a nascent if inchoate morality already developing in the network, and this could be extended to include awareness of and a compassionate relationship with those who are on the outside. This is an area where artists and other cultural practitioners could play a useful role contrary to their tradition in regular society. Not only do they need to inject a certain criticality into their own practice with regard to the place and fate of the unconnected, they could also help to raise the awareness advocated here across the platform of the network.

Additionally, though the issue of regulations within the Net remains moot, even inordinarily, it is valid to suggest that the network, like any other community, be subject to a level of enforceable regulation to protect individual freedoms within and outside its constraints. Such a social apparatus recommends itself most especially on the evidence that the moral of individual self-regulation most favored by the network community has not worked, and cannot possibly sustain so vast and variegated a human system.

The idea of the Net as a sacred corridor of limitless freedom is not only ludicrous but dangerous also, as its history amply and cogently demonstrates.<sup>15</sup> A combination of cultural and political work, and a negotiable modicum of statutory regulation, is needed in order to reverse the predatory practices of the network.

The second, inevitable challenge is to engage those sociopolitical, cultural and technological strategies that will bring a greater proportion of humanity into the new global community of the networked. In the few years since a discourse began to develop around the implications and prospects of connectivity especially as it relates to the unconnected, it has become customary for some to pose it against supposedly more pressing concerns such as global hunger, deprivation and disease. However, this rhetoric of invented priorities is a mistake, in as far as it fails to acknowledge that these conditions are not inoperable, but only testimonies to a global lack of will to address easily containable blatches on our claims of progress. It is beyond dispute that we already possess the means and technological know-how to provide food, literacy and global network access to the majority of humanity without necessarily prioritizing one above the other. And we will need to apply that verberential to these tasks.

As long as some remain outside the burgeoning new world which the network has introduced, and as long as the balance of power is in favor of this new world, it is impossible to achieve that "unified global field of awareness" which McLuhan once called for.<sup>16</sup> Ultimately we will have to contend with not simply the possibility or viability, but the necessity of a more cohesive digital age whose fundamental technologies are at the service and disposal of the greater majority.

15 I would like to mention my indebtedness to Jordan Granello and Glane Tawakoli, both of whom read this contribution in the making and offered very useful advice, and to the staff and residents of the Rockefeller Study and Conference Center in Belagio, Italy, where it was conceived and written.  
16 In *Fanshien Geographies: Cyberspace and the New World 'Other'* I demonstrate that the social and material contents of non-connectivity transcend traditional geo-political delineations and may just as easily be found in the highly industrialized nations as in the so-called Third World. See Ogburn in Keen, *Reliance, ed., Perspectives: Investigations into Culture, History and Technology*, Institute for International Visual Arts, 1998.

17 What William Gibson calls "legitimate operators" in his 1984 sci-fi novel, *Countdown*.

4 In his work on modernities, Arjun Appadurai makes a distinction between what he terms mediascapes or arenas for the circulation of information, and ethnoscapes or spheres where individuals circulate. However, the arena of the network functions not simply as a platform for the circulation of information or signs, but as a place for the circulation of individuals and the formation of new ethnicities, also, hence my preference for the term ethnoscape. See Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (University of Minnesota Press, 1996).

5 Malcolm Waters argues that in a globalized culture, different and disparate ethnicities and communities are forced to position and define themselves in relation to one another within a unified, global configuration. What differentiates this relationship from that which exists between the network and the unconnected is that they are not articulated into a singular, global configuration, and as the network becomes a dominant force in global power-relations and exchange, and as individuals turn to it more and more for validation and a sense of belonging in the post-global age, the less visible, less powerful world of the unconnected is relegated and forced to define itself, or be defined, on the outside and beneath this dominant ethnoscape.

6 Quite interestingly, while cultural activists and advocates of the Net are quick to point to "successful" representations of less privileged communities on the network such as Commandant Marzan's use of the Net to globalize the cause of the indigenous people of Chiapas, Mexico, what is rarely broached is under what moral authority such representations are made, and what ethical questions are raised by salvage ventures such as the Chiapas campaign and Commandant Marzan's Guatemalan mestizism among the indigenous people. Some might want to draw a line between the Marzan net campaign and the declaration of war against Iraq and China in July 1998 by an American hacker group known as the Legion of the Underground (LoU). According to the LoU, their plan to hack into and destroy the communications infrastructure of these two countries was in support of human rights and victims of human rights violations. It took the critical intervention of seven other hacker groups to discourage the LoU in its self-declared mission by pointing out that this kind of cultural or political activism on the Net (now known as hacktivism), when taken to irresponsible extremes, could have unintended but devastating consequences for innocent victims. In the case of Iraq such an attack could have paralyzed what is left of the country's already beleaguered public health system, leading to the deaths of hundreds of women, men and children. Yet, the fundamental principle is not particularly different, namely assumption of the right to represent or self-delegate on behalf of a group—in this case the supposedly oppressed masses of Iraq and China—without consultation or consent.

7 In "Devoing the Inventors," Jonathan L. Beller writes about "involuntary forces" possessing the ability to "break the integrity of the subject," an

expression that most aptly describes the potential impact of the network on the inherent agency or subjectivity of individuals and communities who cannot connect. See Beller in Wilson and Osofsky, eds., *Global/Vocal*, Duke University Press, 1998, p. 297.

8 See Weekly Mail & Guardian, Johannesburg, 19 April, 1996, 9 fold.

9 See David Treisman, "Reframing the Black Subject," *Third Text*, 40, 1997, pp. 21-40.

10 Though we cannot possibly deal here with all the numerous other examples of this situation, one may point out quickly that such violations are perhaps most evident with one of the most powerful enterprises on the Network, pornography. A good deal of the pornographic material traded or exchanged on the Net belongs to a category known as "user posts," some of which comprise genuine images of unsuspecting individuals photographed in private or compromising circumstances and transmitted on the Net. Sometimes pooled under "voyeurism," many of these are obtained through discreet, mini-cameras planted in such unlikely places as the floors of public elevators or in public conveniences to capture compromising images of unsuspecting victims. There is no gaining the gender bias in this preoccupation. Often, too, the market for pedophilic images is serviced by such devices. Again, the unconnected are more vulnerable since they have no means whatsoever to detect such infringements on their person. The fundamental ethical problem of eavesdropping on individual privacy that these practices raise does not in any particular differ from that raised by another practice which is equally enabled by the Network. Here I mean the invasive use of web-cams in new media art where artists photograph or video-record unsuspecting individuals on street corners, public transit terminals, even public conveniences, and transmit the images on the web. Though some may consider it moot, it is my contention nevertheless that such practices may not be excused on grounds of creative license.

11 For a brief investigation of the persistence of the literary or textual mindset in general approaches to hypertext and cyberspace, see Michel A. Meun's reading of Marshall McLuhan, "McLuhan's Language," in Meun, ed., *Media Research: Technology, Art, Communication*, G&B Arts International, 1997, pp. 149-166.

12 Of course, physical contact and exchange may not in themselves constitute guarantees against the violation of the Other, as history indicates. However, it seems to me particularly enlightening that the very concreteness of such contact, its shortcomings and uncertainties notwithstanding, should be replaced by severance and withdrawal into the virtuality of symbols, of signs taken for words. One may also point out that in these historical instances when contact bred tragedy rather than understanding—slavery, colonialism, the conquest and decimation of first nations—there was little exchange in evidence, the same absence of exchange that increasingly character-

izes the relationship of the networked to the unconnected.

13 This figure is credited to Oliver Smeot of the Information Technology Industry Council (ITI).

14 In "Imaginary Homes, Imagined Loyalties: A Brief Reflection on the Uncertainty of Geographies" (Zayo and Nicholson, eds., *Deconstructing A Work in Progress*, Yale Press, 1996), I appear to question any breaches of freedom as the information superhighway [the network.] However, the specific object of my reservation in the essay, is the transfer of traditional geophysical or national borders that breach the interpersonal essence of the Net, or statutory interventions that infringe conventional freedoms. The idea of the Net as a free-for-all no man's land is of course as unrealistic as it is repugnant.

15 Marshall McLuhan, "The Agent Bits of Deltik," *Locution*, 1, 1, 1953, pp. 41-44.

OLD OGURE is an artist, art historian, award-winning poet and leading commentator on Cyberculture. Dr. Ogure is currently Stuart S. Golding Endowed Chair in the Arts of Africa and the African Diaspora at the University of South Florida.



# ETHNOCYBORGS AND GENETICALLY ENGINEERED MEXICANS

Recent Experiments in "Ethno-Techno" Art

GUILLERMO GOMEZ-PERA



*"Today, I'm tired of ex/changing identities in the net.*

*In the past 8 hours,*

*I've been a man, a woman and a s/he.*

*I've been black, Asian, Mexican, German and a multi-hybrid applicant.*

*I've been 10 years old, 20, 42, 65.*

*I've spoken 7 broken languages.*

*As you can see, I need a break real bad, just want to be myself for a few minutes.*

*ps: my body however remains intact, untouched, unsatisfied, unaffordable, untranslatable"*

*(From "Friendly Cannibals," 1997)*

In the mid 90s, when the artworld went high-tech overnight, the debates about the human body and its relation to new technologies dramatically polarized the experimental arts community and particularly the performance art milieu. There were those in the "machine art" movement who advocated the total disappearance of the body and its replacement with digital or robotic mechanisms; others believed that the body, although archaic and "obsolete," could still remain central to the art event if physically and perceptually enhanced with technical prostheses. The artists of "Apocalypse Culture" responded violently to these proposals by adopting a radical ludite stance, attempting to reclaim the body sensitive as a site for pleasure, pain and pain, and to "return" to a fantastical and imaginary neotribal paganism, very much in the tradition of US anarchist "drop out" culture. None of these options were viable, however, for Chicano/Latino performance artists and other politicized artists of color interested in new technologies. Roberto Sifuentes and I tried to explore other possibilities by infiltrating virtual space as "cyber-immigrants" (Web-backs) and smuggling subversive ideas as conceptual cyborgs. Our goals were to politicize the debates around digital technologies and to infect virtual space with Chicano humor and *linguaz polístar* (such as Spanglish). We wanted to employ new technologies to enhance mytho-poetical interactivity between

performer and live audience, and as a tool for researching fundamental expressions of intercultural fear and desire.

In 1994, Roberto and I began to incorporate in situ digital technologies in our "diorama" work. The project premiered at Diverse Works Gallery in Houston, Texas, under the rhizomatic title of *The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Curio Shop On The Electronic Frontier*. We invited our compadre Native American performance artist James Luna and seven local artists to join us. Part of our goal in the project was to make visible to the audience the types of transformation that performance artists go through as they move from the realm of the personal to the public, and from ritual space to cyberspace. Visitors entering the gallery found a visible "dressing room" area, where we applied make-up and changed costumes. They passed through a "high art area" where our props and personal objects (along with various folk artifacts and pre-Columbian figurines) were carefully displayed as aestheticized museum pieces, contextualized by fictional labels. They finally came to a "human exhibition area" where we displayed ourselves as "exotic specimens" and "performance artists at work." The exhibition area also featured taxidermied animals (a puma, a horse, etc.) and curiosity cabinets containing ironized post-modern or pseudo-primitive "archaeological artifacts" that commented on the hybrid nature of contemporary culture and our dying "Western civilization." Computer screens, video monitors, neon signs and digital barn flashing taxonomic descriptions of the "ethnographic specimens" (ourselves), added a sci-fi flavor to our techno-tribal environment.

Part of our project included the construction of a website that featured images of our performance characters, along with our first version of an "ethnographic questionnaire" asking internet users to share their projections and preconceptions about Latinos and indigenous people. Though we were still not fully aware of the implications of what we were doing, we hoped to partially surrender our will and allow both gallery visitors and Internet users to collaborate with us in determining the nature and content of our performance. Roberto was costumed as Cyber Rato, a "robo-gang member" consumed by techno-gadgets, including a computer keyboard which he used to communicate with internet users during live performances. Each day, James and I transformed ourselves into different performance personas, including "The Shame-man," "El Postmodern Zorro," "El Cultural Transvestite," and "El Natural Born Asotino." Roberts in his diorama environment conspired with a filmmaker who moved through the space, capturing the details of these transformations and transmitting them live onto the internet via video teleconferencing. People

who saw the webcast or visited our internet site were invited to send us images, sound files, or texts that expressed how they felt. Mexican, Chicano and Native Americans of the 90s should look, behave, and perform. Responses were displayed on gallery monitors manipulated by techno-disc-jockey CyberVeto, and influenced the ever-changing personas created by James and myself. We also accepted performance "co-commands" verbally from live audience members, as well as directives submitted by fax or by phone. As "replicants on call," James and I were a bit nervous about the unpredictable nature of the experiment and the outrageousness of some of the responses we received (especially from people sitting at the other end of a modem or fax machine, who were thus able to protect their anonymity and distance themselves from the



possible implications of live interaction), we clumsily tried to incorporate as much as possible of the material we received. Much of our performance was (unavoidably) improvised, but audience members seemed to enjoy their perceived power over us. James, Roberto and I only performed live for one week, but the installation and artifacts remained in place, allowing local artists and gallery visitors to continue playing in our virtual house of mirrors and labyrinth of ethnic projections.

## II

The success of this initial "ethno-techno" experiment marked a radical change in the direction of our work. Roberto and I decided to maintain our "techno-confessional" website as an ongoing source of performance material. In the first year, we received over

20,000 "hits" (visitors to the site) according to the counter, and a large percentage of them answered our pseudo-anthropological questionnaire. The responses were of a uniquely confessional nature, decidedly more graphic and explicit than those gathered during live performances of the *Temple of Confessions* (the other major project we were working on at the time). Why the differences? Perhaps the distance and total anonymity offered by the Internet, along with the indirect invitation to discuss sensitive matters of race, sexuality, and identity in an artificially safe environment, provided people with the necessary courage to reveal their most secret fears of cultural invasion and their most explicit interracial desires and sexual fantasies in ways they would never be willing to do face to face. During the mid 90s, when we began these projects, the US was in a collective state of repression and denial regarding matters of race and gender. The virulent backlash against "political correctness" was at its peak, and so were the anti-immigration sentiments promoted by ultra-nativist politicians like Pat Buchanan, Jesse Helms and (thankfully now ex-) California governor Pete Wilson. The marginalization and silencing of progressive views, combined with the openly xenophobic trend in national policies and conservative rhetoric, may have been taken by many as a tacit endorsement of prejudice and xenophobia.

Roberto and I decided that the most logical step in our ongoing project of reverse anthropology would be to use the confessional material submitted by our live and virtual audiences to design visual and performative representations of the new mythical Mexican and Chicano of the 90s. The most recurrent and emblematic responses from live audiences and Internet users became the inspiration for a series of performance personas or "ethno-cyberpunks" co-created (or rather "co-imagined") in dialogue with gallery visitors and anonymous net users. Since a majority of the responses we received portrayed Mexican and Chicanos as threatening Others, indelible invaders, and public enemies of America's fragile sense of coherent national identity, we titled our new performance project *MestizoInator*, referencing the superhuman, robotic assassin of the Schwarzenegger movies. Our intention in this new project was to allow internet users and live audience members to help determine the physical and psychological profiles of our ethno-cyberpunks, thus influencing both the design and content of our living diorama performances. We relied on their input to decide how we should be costumed, what kinds of music we should listen to, what sorts of props and objects we should handle, and most importantly, what types of ritualized actions we should perform and how we should interact with audience members.

Our goal was to incarnate the intercultural fantasies and nightmares of our audiences, refracting fetishized constructs of identity through the spectacle of our "primitive," motified bodies on display. The composite personae we created were stylized representations of a non-existent, phantasmatic Mexican/Chicano identity, projections of people's own psychological and cultural moorings — an army of Mexican Frankensteins ready to rebel against their Anglo creators.

The results of our experiment in anti-colonial anthropology turned out to be much stranger than anything we could have imagined on our own. The "sleepy Mexican" was banished from the colonial unconscious of contemporary America, deported back to Hollywood. The exotic border "schlorria," who populated folk songs, movies and poems for decades, was nowhere to be found (except as incarnated in the more overtly fetishized figure of Selma Hayek). Neither were Fritz Bandito, Speedy Gonzales, Juan Valdez, the "greaser" bandit or the suffering friarito Kahlo. They had been replaced by a new pantheon of mighty robo-Mexicans. Armed with mysterious shamanic artifacts and sci-fi automatic weapons, their bodies enhanced with prosthetic implants and their brown skin decorated with Aztec tattoos, these hyper-sexual "ethnocyborgs," clothed in high Tex-Mex/gangster-up regalia, both defied and pervasively incorporated every imaginable Hollywood and MTV stereotype, every fear and desire secretly harbored in the fragile psyches and hearts of contemporary Americans. "We" were perceived to be unnecessarily violent, yet fashionably seductive; techno-literate, yet primeval. Politically strident yet gifted with inexpressible shamanic powers and spiritual awareness, these mythical Mexicans were contradictory, unpredictable — and strangely familiar. After reading thousands of pages of internet submissions, my colleagues and I concluded that a perverse dialectic of intercultural violence and interracial desire was central to America's perception/projection of cultural othersness.

My performance accomplices and I created complex personae that reflected these constructs, refracted through our own particular "robo-baroque" aesthetics. Sponsored by Mexican drug lords, the Zapatista comandancia, Chicano studios, and MTV, "we" — the infrastructure cyber-mojados — had already succeeded in occupying the US of Aztlan. Our new mandate was to seduce, abduct, possess and take control of our audience's psyche, language, country and institutions. We were the flesh and blood incarnation of America's millennial fantasies about immigrants from the South, Latine from the inner cities, pagan sexuality, indigenous witchcraft, and the Spanish language. What the audience ended up experiencing during the performance was a stylized anthropomorphization of its own

post-colonial desires and racist hallucinations, a kind of consensual pitcepoint. While my collaborators and I were fully responsible for the aesthetic realization of the performance, the unusual creative process we employed to generate material, making (voluntarily) collaborators of thousands of anonymous internet users, meant that we were by no means only ones accountable for the content of the piece. Whether they like it or not, our audiences (both live and virtual) were unavoidably implicated in our panic-stricken worldview.

*"Are you into tattoos, jalepeños, and ethnocyborgs? Are you into sexy Tex-Mex art that does not question your privilege? Do you wish to experience a political popshow? Do you desire to smell or touch a live Mexican?"*

— conceptual classified ad

### III

If *Meteminator* premiered in Mexico City in March 1999 under the working title of "The Museum of Frozen Identity," Experimental dance choreographer turned performance artist Sam Sheltan Manz appeared with me in that place, and eventually became a central member of the collaborative team. Different versions of the *Meteminator* performance have been presented in Canada, Puerto Rico, Spain, Austria, Italy and the UK, as well as throughout the US. Although the composite personae we portray reference contemporary Anglo constructions of Mexican identity, the content for our performance has become strangely internationalized due to the global dissemination of US pop cultural images of Latinos, rather than because audiences in other countries initially perceive genuine connections to the situation of their own subaltern communities.

The scope and magnitude of the project shifts dramatically in relation to the characteristics of the sites where we perform, taking into account such factors as available budget and technological infrastructure, along with the physical possibilities and limitations of the venues where we perform. Roberto and I have toured a low-tech version of the project that requires only two performers (ourselves), a soundtrack and a film that can either be projected onto a screen or (the worst case scenario) played on a standard video monitor; this relatively low-budget version has been popular with small college campuses and marginally funded alternative art spaces. More technically ambitious versions of the piece incorporate as many as eight collaborating performers, along with sophisticated visual projections and digital technologies. One of our most elaborate productions of *Meteminator* took place in a giant warehouse in San Francisco and ended up looking like a kind of techno-cave, with six ethno-cyborgs on display and sound mixed live by audio-dime Rona Nichols. When we are

invited to present *Meteminator* in more traditional museum settings, we try to mimic the presentational style of the institution, incorporating post-colonialist codes, archeological artifacts from the "Second US-Mexico War," and velvet paintings of border superheroes, masterpieces in the genre of Tijuana tourist art. The modular and ever shifting nature of the project permits us to adapt to very different types of venues, and to appeal to a broad range of audiences.

Though many visual, conceptual and performative elements of the piece change from site to site, a few constants remain. When the audience arrives in the lobby or entrance of the performance space, they encounter a written or pre-recorded text outlining the metafictional premise of the performance. "The nation-state has collapsed. The ex-US of A has fragmented into a myriad micro-republics loosely controlled by a multinational junta, and governed by a Chicano prime minister named Juan Vata. The Tortilla Curtain no longer exists. Spanglish is now the official language. Punished by the New Borders, Anglo militians are desperately trying to recapture the Old Order. Our border heroes, If *Meteminator*, Cyber/Vata, and La Cultural Transwestite have deserted from the newly formed government to join a strange hybrid militia opposing the reverse authoritarianism and radical essentialism of the ruling party. The new government of Aztlan Liberdade sponsors interactive ethnographic exhibits to teach the perplexed citizenry how things were before and during the 2nd US/Mexico war. This performance/installation is one example of these official projects."

As audience members enter this fictional "Museum of Experimental Ethnography," they are met by performance docents in laboratory coats who "guide" them through the menu of possible interactions with the performant. The performance space is filled with fog and dramatically lit to suggest a Blade Runner-in-Tijuana type of world, inhabited by hyper-racialized replicants and ethno-cyborgs. Dead feathered chickens hang from the tall ceiling at different heights. A (fictional) black and white documentary of "the Second US/Mexico war" is projected onto a large screen. A loud, high-energy soundtrack includes border rap, Norteño and house music, and rock en español (all genres "suggested" by audience members or internet users), along with pre-recorded text that orients audience members to the performance and invites them to interact with the specimens on display.

Each ethno-cyborg is displayed in its own distinctive "habitat," a platform outfitted with gadgetry and objects appropriate to the specimen. Roberto poses as a new, upgraded "Cyberbato," a teased out "robo-gang member" manipulating (fake and real) technology and weapons. His *dissonance* employs a projection screen as a backdrop, and he controls the



display by punching commands into a computer keyboard. Costumed as a pop mariachi diva with a fake mustache and sequin-embroidered mini-skirt, Sara appears as "La Cultural Transvestite," an androgynous figure who gleefully acts out Anglo-America's myriad cultural, spiritual and erotic fantasies about "romantic Mexico," shamelessly impersonating tragicomic Mexican bandits, dancing Adelitas, and masked Zapatistas who move in a Chaplinesque fashion. Unlike Roberto and I, who appear in the performance as fetishized objects of conflicting fear and desire, Sara performs the role of a desiring subject, a "Giegno-Mexican gringa" suffused in cultural transgression and colonial nymphomania. Against a backdrop of projected images that make up a condensed history of Mexican stereotypes in American television, movies and cartoons, I display myself as immigrant superhero "El Max Mex," a transgender Tex-Mex chaman on a custom-made twinstar wheelchair with chrome fenders and a seat made out of fake leopard skin.

Other cyborgs that have been featured in different versions of the *Mestermexinista* performance include "La Suprema Chirana" (Lisa Rodríguez), feminist superheroina and defender of the rights of sex workers; "La Norma Babilónica" (Violeta Lora), a derailed teenage schoolgirl who tortures blood dolls, poses as nude, and obsessively injects herself with hypodermic needles; "2" (El Panamintario Samuza) (Rodrigo Manóvil), a Superintendente mercenary who practices crossdressing and Ateco Easote; and "El True Illegal Alien" (Juan Yama) a naked green extraterrestrial who moves like a Butch dancer on speed, incarnating Anglo-Americans' fear of invasion by beings from an alien (cultural) planet.

Audience members are encouraged to interact with these replicants "at their own risk." They are instructed that they can feed us, touch us, smell us, massage us, braid our hair, take us for walks on dog leashes, or point prop weapons at us to experience the feeling of shooting at a real, live Mexican. More extroverted audience members initiate their own forms of interaction, which range from beating or stabbing us with (prop) weapons to attempting to initiate explicit sexual contact either with us or with objects in our diorama environments. We try to comply obediently with whatever interactions audience members may choose to initiate, unless they are simply too dangerous or personally invasive. We invite some of the more audacious audience members to modify our identities by changing our make-up, hair or costumes, or even to replace us for a short time in vicariously experience what it feels like to be objectified and exoticized. In some

venues, we set up an extra platform where audience members are encouraged to exhibit themselves as their "favorite cultural others," aided by docents who provide them with appropriate props and costumes, and professional make-up artists who help them fulfill their fantasy of a brand-new "temporary ethnic identity."

Whenever we can, we try to set up a bar inside the performance space to cannibalize the experience even more. When this happens, the behaviour of the audience changes dramatically as they become less inhibited through the ingestion of tropical cocktails, creating a much more revealing and volatile performance experience. The playfulness and seductive imagery of these performance "games" creates an atmosphere in which audience members are not always immediately aware of the implications of their actions — until the next morning, when they wake up with a cultural hangover. The latest, as a Japanese Butch dancer once metaphorically described to me, is for the audience to leave our performances without realizing that they've been stabbed in the back with an invisible knife. They wake up the next to discover that there is blood on the sheets, but they feel no pain and can find no visible trace of a wound.

## What the audience ended up experiencing during the performance was a stylized anthropomorphization of its own post-colonial demons and racist hallucinations, a kind of crosscultural poltergeist

### IV

Many parallel and complementary projects have developed alongside the *Mestermexinista* installation. Often, before or after a performance, the ethno-cyborgs make trans-narrated appearances at local museums, restaurants, bars or malls. Since early 1997, Mexican photographer Eusebio Castro has been documenting the visual and performative evolution of the replicants, both during live performances and in staged photos shot at his studio. Many of his evocative, stunning images have been used as conceptual postcards, posters, and illustrations for magazines and books. Selected photos will also be incorporated into a new website currently under construction, allowing internet users to see some of the hybrid creatures and cultural chimeras created on the basis of their original suggestions.

In 1998, after we had been immersed for some time in this multifaceted process of creative investigation, my collaborators and I felt that it was time for the ethno-cyborgs to be given voice. In dialogue with Roberto and Sara, I wrote a proscenium piece titled *8080URscape 8080*, which incorporates the personas of the ethno-cyborgs, providing them with texts delivered in a range of computer-processed voices. The soundscape for the piece, a montage created by Rona Michèle, combines pre-recorded rap and rock en español with live arias by opera singers. Roberto shifts from his robo-gangbanger persona to a metastasizing preacher announcing the arrival of a "new, post-democratic era," and a martyred, transgender Christ, while I alternately embody a kind of cybernetic Stephen Hawking, a hermaphrodite chaman (aka Guan Yin, President of the US of Aztlan), and an S&M Zora. In addition to the various manifestations of her "Giegno-Mexican Gringa" cyborg, Sara also appears in *8080URscape* as a schizophrenic Southern Belle transvestite/essentialist Chicana academica, satirically commenting on sensitive issues of race and gender. Dancer and performance artist Juan Yama, as the Butch Alien, also performs a central role in the piece.

The ethno-cyborgs have also invaded the realms of video and radio. They have made cameo appearances in our recent films, *Borderstasis-3* and *The Great Mjaflo Invasion-4*. Some of my commentaries for the National Public Radio programs *All Things Considered* and *Latino USA* have been delivered in the computer-processed voice of "El Mestermexinista." These strategies of recycling and recontextualizing ideas, images and texts continue to be a central aspect of our performance strategies, consistent with the techno-casque nature of our aesthetic.

For the past two years, theatre historian and performance theorist Lisa Wolford has quietly co-opted in our project of reverse anthropology, observing and documenting the outrageous behaviour of our audiences in different cities and institutional contexts. She has gathered voluminous fieldnotes including conversations with audience members who initiated unusual or paradigmatic interactions with us, or who seemed to be strongly affected (positively or negatively) by what they witnessed in our performance. She has helped us sort out, categorize, and make sense of the ongoing responses to our conceptual websites and ethnographic questionnaires. Drawing on Lisa's research and analysis, and always in dialogue with her, Roberto and I continue to add layers of complexity to our palimpsestic replicants,

designing new "ethno-cyborgs" and creating new scenarios and scripts. Lisa's participation in this project as researcher, informant, and dramaturg has become so intricately woven into our creative process that the borders between scholar and artist, creator and observer, have been completely re-defined. In the past few months, we have begun to experiment with co-writing. The fruits of this unique collaboration and multi-leveled dialogue will become the basis for an upcoming book tentatively titled *Mestemination: Ethno-Techno Art*, which we hope to publish in Routledge in the year 2001 if Isla agrees. The content, structure and style of the book, as well as the still-emerging process of its creation, will hopefully model a new and more engaged form of dialogue and collaborations between artist and theoretician, as well as a new, multi-centric way of writing about performance.

1. A term coined by Mexican anthropologist Roger Bartra
2. Violeta Luna also created another cyborg, La Frida Fronteriza, for a version of *Mestemination* presented at the Detroit Institute of the Arts which used Diego Rivera's famous murals as a backdrop.
3. *Borderstasis* is a "video diary" commissioned by German TV Arto. The idea was to select fifteen artists working in politically sensitive "border zones" throughout the world. My "diary" combines staged interviews, clips developed for the camera, excerpts of Mexican B-movies, documentation of past performances, and old family films. The structure of the film is very much like the structure of my live performance work. The video aired in seven European countries in 1998.
4. *The Great Mojado Invasion* was made in collaboration with Mexican filmmaker Gustavo Vazquez. This "Chicano sci-pfi documentary" uses found footage from multiple sources (naïve ethnographic films, border B-movies, marginal sci-pfi movies from the 50's, and "historical" archival footage) interwoven with staged performance narrative by use of my personas. The film is contextualized within the meta-fiction of the "Second US/Mexico War," and purports to recount the history of Mexico from pre-Columbian times to the year 2001. Different versions of *The Great Mojado Invasion* have been projected (without sound) as part of the *Mestemination* performance, as well as in productions of *8000ERscape 2000*.

GUILERMO GOMEZ-PEÑA is an interdisciplinary artist and writer known for his innovative use of performance, journalism, video, radio and installation art to explore cross-cultural issues. He already published a collection of his writings, *Review for Grogomozika*. This text will appear in his upcoming book *Gangsters Border Crossers*, forthcoming from Routledge in June 2000.

## A Selection Of Internet Confessions

**Question:** Do you think that immigrants are contributing to America's downfall?

**Answer:**

"Latino immigrants are bringing down my standard of living. Never had this problem before the wetbacks came here. They hang out on the fucking street corners. Working for peanuts I assume."  
 "If single workers can cross our border, imagine what true criminals and terrorists are able to achieve."  
 "Mexicans cost too much money to educate and acclimatize. They believe that have the right to free services."  
 "Put a stop to immigration! We have enough colored people. Require everyone to speak the native language, and in this country it's English! I'm not prejudiced. Don't get me wrong, I hate everybody equally. If you want to live here, you must adapt to our way of life, or get the fuck out!"  
 "It is the illegal aliens who do the most damage to the school system, as they are not supposed to be there."  
 "Yes, ever since the early fifteen hundreds immigrants have been bad news. We can thank them for socialism, Catholicism and Marxism. They came over and elbowed aside the locals 'for our own good.' We could send them back, but Europe doesn't want them."

**Question:** Should the US/Mexico border be opened, and if so why?

**Answer:**


"Yeah, because of the drugs, man, the drugs! Also so that his selection can come up and buy better quality Madonna fashions and we can more easily traverse as tourists down to buy some virgins. But more importantly, the ego of the Estados Unidos needs to bypass the superiority of the border military to get on 'down' to our long-last unconquered. Long live the Uhhoh Long Live Mexico to satisfy the repressed urges of Norteamericanos!!!"

**Question:** If you had a gang member covered with tattoos, a Native American in full regalia, and a romantic cow-sexualized Mexican macho dressed as a post-modern Zorro alone in a gallery, what wild fantasies would you have them re-enact for you?

**Answer:**

"My first wild fantasy is a drive-by shooting where I get to do the shooting and really kill somebody in cold blood."  
 "For the rats, the reality of my race, to show me evolution by the alien nation"  
 "I would have the cholo tattoo the native with cave drawings."  
 "I would have the gang member do a rap number about police harassment. I would ask the Native American to perform a ritual ceremony to cleanse this continent of the pollution and might brought by Europeans. I would have the Mexican macho do a striptease."  
 "I would like for him(the Mexican) to rip my clothes off with a Machete, as I can bathe in Chile Ancho sauce, in order for him to wrap me up in a warm tortilla, so at the end he can have me with a shot of tequila."  
 "Make Pete Wilson the guest of honor at sacrifice to Haktzispachtli, and serve the dramatics lusted with salsa, like in Conquest of New Spain."  
 "I would have all three of them in a wonderful sexual orgy. I would have the gang member as the top man facing the Native American and Mexican into submission — the poor Native American is always getting screwed."  
 "I would want the Zorro Mexican to sling me over his shoulder, stick a chicken up his ass and run around yelling 'Bob Bole is a homosexual. Ajaja!'"  
 "I would like them to connect their genitals together with a golden rod running through the ends of the penis that is the shape of a cicle, while holding hands and singing, 'Praise the asshole our lord Jesus Christ for he is disc against anal pollops and canine rectal itch.'"  
 "My fantasies would involve beheading and whipped cream, like the girls on the cover of the Herb Alpert and the Tijuana Brass album."  
 "Gangbanger - shoot himself in the head. Native American — perform a healing ritual to mend our nation's broken spirit. PoMaZorro - give me free body piercings with his blade."

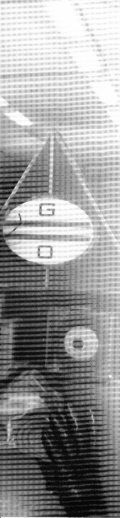




## Dragan Živadinov's Noordung Cosmokinetic Cabinet Theatre

MARINA GRŽINIČ

In the video by Marina Gržinič and Aina Šmid from 1993 with the title **TRANSCENTRALA - NSK STATE IN TIME**; theatre director Dragan Živadinov explains one of his theatre works, conceived as an almost imaginary trajectory to be displayed in the future. **NEUE SLOWENISCHE KUNST**, New Slovenian Art, or **NSK** for short, is an art movement, or rather, an organization, which was established in the early 1980's in Slovenia. **NSK** consists of the musical group/rock band **LAIBACH**, the visual arts group **IRWIN**, the design group **NEW COLLECTIVISM**, the **DEPARTMENT OF PRACTICAL PHILOSOPHY** and the 'retrograde' theatre **SESTER SCIPION NASICE**. Dragan Živadinov conceived the Retrograde Theatre in the early 1980's and it went through several stages of metamorphosis. The theatre was in the mid 1980's re-named the **RED PILOT COSMOKINETIC THEATRE** by Živadinov and in the 1990's it took the name of **THE NOORDUNG COSMOKINETIC THEATRE**.



In the beginning, in 1993, when Žvadinov explained his further theatre trajectory, it sounded as a myth that slowly became a reality:

"On April 26, 1995, a premiere will be performed in Ljubljana. There will be 12 actors appearing in the premiere. The timing is 8.00 p.m., April 29, in 1995, in Ljubljana. The theme will be William Shakespeare. The 12 actors live in Ljubljana.

The first reprise is due in 2005, i.e. 10 years later, with the same actors, same time, same place, costumes and same stage design. Everything is to be the same except if someone dies. The deceased will be replaced by a symbol. According to the mise en scene, where a live actor performed his task, communicating verbally with his co-actors, a symbol will be placed there. Verbal parts of the deceased actresses will be replaced by a melody within the same timing. Verbal parts of the deceased actors will be replaced by rhythm. The live actors will act as if the deceased ones were present.

The second reprise is due in the year 2025. The whole action will thereby be repeated. All the deceased ones will be replaced by symbols. The third reprise is due in 2025, the fourth one in 2025. The last reprise is to take place in 2046. By that time all the actors will be dead. I will be alive and the stage will be full of symbols."

On December 16 1999, Dragan Žvadinov's Noorfung Cosmotheatrical Cabinet Theatre performed a parabolic art project named Noorfung Biomechanics in the Russian cosmonaut training aircraft IL-76MOK, registered RA 78270, in the skies above Moscow (at 6660 m): the aircraft was operated by the Yuri Gagarin Cosmonaut Training Facility, which is based in Star City, just outside Moscow. Dragan Žvadinov's Noorfung Cosmotheatrical Cabinet Theatre performed its Noorfung Biomechanics at zero gravity, researching revolutionary theories, which take place in the human body in a situation of a weightless theatre. Žvadinov's Noorfung Biomechanics analyses contemporary theatre and performance phenomena through "in solution is or against" the plethora of new technological and electronic means. The investigation is developed through an interaction of theatre, body, mobility, subjectivity and mechanics, with more general social phenomena and their realities and especially with contemporary theories of physiological changes of human skeleton at zero gravity. Žvadinov inspects the kinetical conceptualisations of new technologies and elaborates on issues of simulation, simulacrum and the cyborgs/cybernetics/cybermasks. The contemporary time-and-space paradigm takes

on a central role in his Biomechanics Theatre, and so does the problem of the "subject" as an actor and performer in the electronic era.

With Žvadinov, the actor has become a terminal, final location of numerous networks, placed within a global structure of data webs, into the current world of cybernetic space. In the weightless theatre actors are not merely theorised, but also fabricated by means of (spacecraft) machines.

In his seminal book *Terminal Identity*<sup>3</sup>, Scott Bukatman defined terminal culture or cyberspace as the era in which the digital has substituted the tactile. He further argues (using Jean Baudrillard's terms) that physical action in terminal situations - and what else is the zero gravity situation - returns as a strategy of communication, combining tactile and tactical simulation.<sup>2</sup> The visual and rhetorical recognition of terminal space therefore prepares the subject for a more direct, bodily engagement (Bukatman). Moreover, cyberspace is grounded upon or concentrates on the cybermat. Timothy Leary reminds us that: "The word cybernetic-person or cybermat returns as to the original meaning of 'pivot' and puts the self-reliant person back in the loop".<sup>3</sup> The construction of a new cybernetic subject thus relies upon a sensation of perception followed by *kinesis* (Bukatman), plotting, mobile distancing, travelling, gravitating. This is exactly the recapitulation of the development of the subject/actor generated by Dragan Žvadinov's process of physiognomic reconstruction at zero gravity. Similarly to Žvadinov, or vice versa, in order to constitute electronic space as a paradigm or a matrix that is susceptible to an act of conception, writers such as Jean Baudrillard or William Gibson also rely on metaphors and actions of human perception based on mobility.

We can say that Dragan Žvadinov's preliminary emphasis on the primary activity of perception and mechanics mobility corresponds to the paradigmatic strategies of visualisation, which are shared by narrative, scientific, and philosophical elaboration of the electronic space and at the same time transcends it.

Biomechanics refers to a process that combines forms measuring life with mechanics; Biomechanics is about motion and action of forces on bodies. The word Biomechanics can not be found in the Webster's New World dictionary, but is strongly present in the Russian tradition from the theatre to physiology. In this context, I can state that what is for the developed "West" connected with technology and transformation, in the terminology of genetic engineering, the Russians know as Biomechanics. It is possible in fact to think about Biomechanics as the new artistic genetic

**engineering.** The primary domain of Biomechanics is physiology, that is the science dealing with the functions and vital processes of living organisms and mechanical movements. Biomechanics, as first researched by Leonardo da Vinci (1452-1519), is used today widely in military medicine. Fyevold Emiljevich Mejerhajd (1874 -1942) with his ideas of the Revolutionary theatre, where the theatre is perceived as a mobile space with constructivist elements, introduced biomechanical elements in the theatre as sites of dramatically performed actions.

According to multiple references to the social, the political and the physiological, Žvadinov differentiates three stages in Biomechanics, with respective technological gadgets, political references, and body parts.



For Žvadinov it is possible to distinguish 3 periods of biomechanics:

1. Historical Biomechanics (until the beginning of the Second World War)
2. Telepresence Biomechanics (which started with the Second World War, and, I will add, is connected with an increasing expansion of research in rocket technology and astronautics)
3. Comic Biomechanics (inaugurated by Žvadinov's parabolic art project Hoarding Biomechanics)

I will draw a parallel between these three periods in Biomechanics and the differentiation and continuation between the optical, electronic and digital technologies and images; I will

tie them to transversal and horizontal connections between different technological, historical and scientific periods and discoveries. The historical Biomechanics can be seen as the period of optical technologies: radio is the most important medium and the body of an actor participating in historical Biomechanics performances is the body of an acrobat. In the Telepresence Biomechanics television became the central apparatus, and it is thus not difficult to see the connection with our proposed electronic technologies and images period. The actor changes from an acrobat into an experimental body (possible examples, precisely in the order I put them, are: Cindy Sherman, Damp Type, Stelarc, Golan). In the case of Cindy Sherman, the body is a screen, used for all sorts of changes, for the complete masquerading of identity; a Dumb Type actor is

not a theatre character, it is a life character: the leading actor in Dumb Type was an AIDS bomb, he himself was the reservoir of the virus; he was the virus and the potential form of illness that is always continually reminding us of his virus potentiality that waits to become a reality. Stelarc is the potential cyborg (muscles manipulated through the Internet), Golan on the other hand a pre-final form of a cyborg, a modern Frankenstein, that reconsidered cosmetology much more seriously than cosmology.

Discussing phenomenological distinctions between the photographic, cinematic, and electronic "presences", Vivian Sobchack argues that the space of the last is discrete, a-bi-tonic, and disembodied. In considering electronic space, Sobchack emphasizes the

temporal and spatial reductions characteristic of computer-generated simulation: "Digital electronic technology atomizes and abstractly schematizes the analogic quality of the photographic and cinematic into discrete pixels and bits of information that are transmitted serially, each bit discontinuous and absolute - each bit 'being-in-itself even as it is part of a system'.<sup>24</sup>

If art poses, according to Bukatman, the enigma of the body, then the enigma of technique poses the enigma of art.

Computer, that is "Intelligent television" for Žvadinov is the path to the third stage. Comic Biomechanics implies the politics of the digital machine; this is a path from the speaking head linearly TV to 3D living form at zero space gravity. Hoarding Biomechanics Theatre is all about science of motion and action of forces on bodies. The project is about different bodies in parallel worlds. Physical bodies, sexual bodies, social bodies, media



bodies and political bodies. Each territory produces a border body. In Comic Biomechanics the change is from muscle to skeleton. The Russian astronaut Krikaljov who spent more than a year in cosmos in a zero gravity ambient, showed this clearly: he experienced, according to Žvadinov, changes in his bones and skeleton structure. In Comic Biomechanics the actors are cosmonauts. And as Žvadinov argues, at zero gravity biomechanics is not a question of psychodynamics any more but of space vectors. This is why Žvadinov talks about Krikaljov's vector.

The screen, that frontier separating terminal and physical realities, is rendered permeable, and the space behind it becomes tangible and controllable. As Merleau-Ponty writes, "Vision is not certain mode of thought or presence of self, it is the means given me for being absent from myself, for being present at the fission of Being from the inside- the fission at whose terminations, and not before, I come back to myself."<sup>25</sup> Vision permits an interleave with the objects of the world, and thus the emergence of thought and the presence of the self is a

function of the simultaneous projection and interjection that defines the act of vision.

In the context of cybernetic disembodiment, rooted in nanoseconds of time and imploded infinities of space, cyberspace addresses the overwhelming need to reconstitute a phenomenal being. This occurs first through a ocularatory act of virtualization, in a movement that both decenters and reorders the subject in a manner described by Merleau-Ponty: "the proper essence of the visible is to have a layer of invisibility in the strict sense, which it makes present as a certain absence."<sup>6</sup> Thus the otherness of cyberspace abides as an ultimately defining metaphor, as attempt to recognize and overcome the technological estrangement of the electronic age, and a preliminary attempt to restate the human as its fundamental force (Bakhtin). "Vision alone makes us learn that beings that are different, exterior, foreign to one another, are yet, absolutely together, are 'simultaneous'."<sup>7</sup>

In the zero gravity ambient of the Noorling Biomechanics the body carries the possibility of transformation. Instead of talking of simple psychodynamics, we have to think about bodies as vectors. **BODIES AS VECTORS.** Any animal that transmits a disease-producing organism is named a vector. Vectors are currents. Mass, speed, acceleration are typical vector dimensions that start to be characterized the orientation, path, and aim. The body starts to function as a vector at zero gravity: the body gains the absolute sum of intensity. The transformation of the actor's isolation is the transformation of Biomechanics: inner bone substance used as food or fertilizer. These changes are described by algorithms - algorithms of the changes in human bones at zero gravity. Algorithm is any special way of solving a certain kind of mathematical problem, just as - **LIFE** is a very simple computer program. **LIFE** is just a special algorithm.

It has become almost trendy to mention that in such a world view there is no separation between body, mind, spirit and heart. The body is at the split- the mind of the heart. In this ontology of cyberspace- the hell of western thought, according to Laetitia Todd<sup>8</sup>, the tension between the need to know all, to emulate *vide* Dei, and the limitations of the body and the senses, of the physical world, creates a need - for a new site for the "heart and mind" of man. Although, for example, in Terminator films, the heart and mind of man was reborn in the machine, yet the machine hated humanity and sought its destruction. So the concept of the body that I am interested in mapping into cyberspace subjectivity is not simply another representational imperative driven by the collapsing of the body into the

hyperreal domain of simulation. It is a concept of negotiation between different registers: the natural world, projected subjectivity in human/machine links, etc. Such a concept of the body in cyberspace re-read through Merleau-Ponty's philosophy returns to the Freudian epistemology of the "body that thinks",<sup>9</sup> which not only cannot admit a mind/body dualism but insists on a mysterious corporeal and representational dynamic beyond the limits of any single theory. To borrow a cognitive loop from Jean-François Lyotard, "Thought is inseparable from the phenomenological body; although gendered body is separated from thought, and launches thought."<sup>10</sup>

Gravity pulls on all bodies in the Earth's sphere toward the Earth's center, in the zero gravity ambient the force by which every mass attracts and is attracted by every other mass is 0. In such conditions are for example: artificial Earth's satellites, objects artificially put into orbit around the Earth and astronauts, as well as all the objects in a spacecraft when it travels in outer space. Under the centrifugal force that rotates, bodies move away from the center of rotation, and therefore Earth's gravitation is abolished. The bodies in the spacecraft, as well as the objects from a drop of dust to a drop of water are without weight, they are weightless. The fluids are thus not pouring out, and you can think about this problem in terms of piloting or space craft fuel. It is interesting that in 1968 it was a common statement that the research of behaving and living in the zero gravity ambient has no physiological and biological effects on the human body.

The computer is in cyberspace conceived of as a prosthetic intrusion into human genetic structures. The body becomes the site of exploration, a site in which the implications at terminal dissolutions are inscribed and spatialized. The body is already an interface between mind and experience; Merleau-Ponty writes of the body as a medium that permits a consciousness of the world. The subject "is the body and the body is the potentiality of a certain world."<sup>11</sup> Merleau-Ponty gives a significant place to the body as a "point of view on the world."<sup>12</sup> According to Merleau-Ponty, knowing the world in the first place means - having bodily contact with the world, and because the objects as well as the body are structured in such a highly complex way, it will never be possible to comprehend what is going on in this process by means of conceptual knowledge. Whatever choice we make, there is always another determination possible, there is always more to be seen that we are able to look at. The same can be said about ourselves as perceiving bodies. Merleau-Ponty writes: "It is possible to know how to

type without being able to say where the letters which make the words are to be found on the banks of keys. (...) So there is a knowledge in the hands, which is forthcoming only when the bodily effort is made, and cannot be formulated in detachment from this effort. The subject knows where the letters are on the typewriter as we know where one of our limbs is, through a knowledge based of familiarity which does not give us a position in objective space."<sup>13</sup>

In Noorling Biomechanics both the theatre and performance meet the Real. If we think about the theatre as symbolic space (where the actor represents ) and about performance as the process connected with reality (where the actor articulates his or her own non-mediated reality), then the Noorling actor transformed in an astronaut is the **real** of the theatre and performance. The "real" bodies invaded the zero gravity space presenting a vertiginous display of their very depthlessness. One should bear in mind that the Real, the indivisible remainder which resists its reflective idealization, is not "a kind of external kernel which idealization, symbolization is unable to swallow, to internalize, but the irrationality, so to speak the madness of the very founding gesture of idealization/symbolization."<sup>14</sup> Here we can extend this idea to a broader concept of human experience in relation to the critical quality of art, as well as the anti-rational qualities of science and modern technology, referring to Merleau-Ponty's *Phenomenology of Perception*: "All my knowledge from the world, even my scientific knowledge, is gained from my particular point of view, or from some experience of the world without which the symbols of science would be meaningless. The whole universe of science is built upon the world as directly experienced, and if we want to subject science itself to rigorous scrutiny and arrive at a precise assessment of its meaning, we must begin by reawakening the basic experience of the world of which science is the order expression."<sup>15</sup> The practical dimension is found in the emphasis on experience, the practical impact includes first and foremost a strengthening of experience, centered in personal subjectivity. There is a demand for a 'subjectivity' which perceives the contradictions within the social body because this subjectivity explores its own desires and drives. From now on art will be the highest form of critique, because it can fulfill this task in the most powerful ways. "To return to the things themselves is to return to that world which precedes knowledge, of which knowledge always speaks, and in relation to which every scientific schematization is an abstract and derivative sign-language, as is the geography in relation to the countryside in which we learnt beforehand what a

forest, a granite or river is.<sup>10</sup> One could say that art offers a privileged position to experience an alternative countryside or one could conjecture that art is giving a privileged position in relation to experiencing alternative wilderness or terrain.

I stated in the begging of this essay that cyberspace is based upon or concentrates on the cybermat - the subject in cyberspace. Cybermats are perceived as kinetic urban subjects. His or her entry into cyberspace is strikingly kinetic. Merleau-Ponty has defined the significance of subject mobility as follows: "The translation of percept into movement is effected via expressed meanings of language, whereas the normal subject penetrates into the object by perception, assimilating its structure into his substance, and through this body the object directly regulates his movements." The relevance of this passage for understanding the position of the cybermats in cyberspace is crucial. It is the state of the "normal subject" to penetrate the object via an act of perception that reciprocally endows the subject with bodily presence. Merleau-Ponty has written that perception occurs with the entire body, and not simply according to a set of discrete sensory apparatuses: "Synaesthetic perception is the rule, and we are unaware of it only because scientific knowledge shifts the center of gravity of experience, so that we have unlearned how to see, hear, and generally speaking, feel, in order to deduce, from our bodily organization and the world as the physicist conceives it, what we are to see, hear and feel."<sup>11</sup>

The negotiation of cyberspace always emphasizes motion. Merleau-Ponty writes: "For us to be able to conceive space, it is in the first place necessary that we should have been thrust into it by our body, and that it should provided us with the first model of those transpositions, equivalents and identifications which make space into an objective system and allow our experience to be one of objects, opening out on and in itself."<sup>12</sup>

The spatiality of cyberspace exists to permit bodily mobility and, the human becomes the dramatic center, the active agent in a spatiotemporal reality. From a description of the subject's passage through the world, a passage marked by continuous processes of orientation and

adaptation, the phenomenology of perception is transformed into a transcendent evaluation of human experience and its logical consequent, human control. This is a danger of which Merleau-Ponty seems cognizant when he writes: "Mobility, then, is not, as it were, a handmaid of consciousness, transporting the body to that point in space of which we have formed a representation beforehand. In order that we may be able to move our body towards an object, the object must first exist for it, our body must not belong to the realm of the in-itself."<sup>13</sup> The physical engagement of the body, enforces a simultaneous construction of the subject and world. In relation to cyberspace, according to Bukatman, normal space is now the site of alienation. Thus the duality between the mind and the body is superseded in a new formation that prevents the mind as itself embodied.

In the end there is in fact a myth:

"On April 20, 1995, a premiere will be performed in Ljubljana. There will be 12 actors appearing in the premiere. The timing is 8.00 p.m., April 20, 1995, in Ljubljana. The theme will be William Shakespeare. The 12 actors live in Ljubljana.

The first reprise is due in 2005, i.e. 10 years later, with the same actors, same time, same place, costumes and same stage design. Everything is to be the same except if someone dies. The deceased will be replaced by a symbol. According to the mise en scene where a live actor performed his task, communicating verbally with his co-actors, a symbol will be placed there. Verbal parts of the deceased actresses will be replaced by a melody within the same timing. Verbal parts of the deceased actors will be replaced by rhythm. The live actors will act as if the deceased one were present." (Žilvinšek, 1993)

MARJENA GRŽINIČ is a philosopher and media artist from Ljubljana. She is author and editor of several books on contemporary art, media art, feminism and body politics. She recently curated exhibitions New Media Art and Theory from the East and Slovenian Photography in 90s.

<sup>1</sup> Cf. Scott Bukatman, *Terrainville: Identity*, Duke University Press, Durham and London 1993 pp. 18-19, and pp. 150-180. In the present essay I am extensively relying on and referring to Bukatman's writings in *Terrainville: Identity*.

<sup>2</sup> Cf. Jean Baudrillard, *Simulations*, Semiotext (e), New York 1983, p. 124.

<sup>3</sup> Cf. Timothy Leary, "The Cyber-Punk: The Individual as Reality Pilot", in L. McCaffery (Ed.), *Storming the Reality Studio*, Duke Press, Durham 1992, p. 252.

<sup>4</sup> Vivian Sobchack, "The Scene of the Screen: Towards a Phenomenology of Cinematic and Electronic Presence," *Post-Script* 10, 1990, p. 56.

<sup>5</sup> Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", in *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie, Northwestern University Press 1964, p.186.

<sup>6</sup> Ibid., p. 187.

<sup>7</sup> Ibid., p. 181.

<sup>8</sup> Loretta Todd, "Aboriginal Narratives in Cyberspace", Mary Anne Moser and Douglas MacLeod (Eds.), *Immersed in Technology: Art and Virtual Environments*, The MIT Press, Cambridge, Mass. and London 1996, p. 181.

<sup>9</sup> Cf. Monique David-Menard, *Hysteria from Freud to Lacan: Body and Language in Psychoanalysis*, Cornell University Press, Ithaca 1988, p. 8.

<sup>10</sup> Jean-François Lyotard, *The Sublime: Reflections on Time*, Stanford University Press, Stanford 1991, p. 23.

<sup>11</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge & Kegan Paul, London 1962, p.186.

<sup>12</sup> Ibid., p. 78.

<sup>13</sup> Ibid., p. 8.

<sup>14</sup> Cf. Slavoj Žižek, *The Indivisible Remainder*, Verso, London and New York 1996, pp. 51-52.

<sup>15</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, pref. pp., p. XI.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid., p. 229.

<sup>18</sup> Ibid., p.142.

<sup>19</sup> Ibid., p.133.

As with all of my work, this performance has its origins in issues that arise in my own life, and is firmly rooted in my experience as a disabled woman. It was prompted by my initial visit to a medical doctor in the town to which I had recently moved. Without much preamble or invitation, he launched into a speech about how "thalidomide had been such an awful tragedy" and how I must feel "very angry" towards him and the medical profession in general. The incident shook me and reminded me forcefully of how I had been disempowered as a child - how I had been stripped naked, objectified and dehumanised by the medical profession as they labelled, categorised, defined and re-defined my very existence. I remember remembering it all, recording it in my child's memory as if to act as a witness in my adulthood to the indignity I endured as a child. I remember the big words they used, I remember their recommendations when I was four years old, how their artificial arms would "fit me better if they sliced off my little hand". Most of all, I remember their horror at my condition. I was treated as if I were invisible and incapable of comprehending the judgments that were being made about my life then and my future. They were not the only ones in my life to treat me as if I was invisible and incapable of comprehension. In fact, being treated in this way is a regular part of my life and in many ways by standing here, naked in front of you, I am trying to hold up a mirror for you. I am asking you to question the nature of your voyeurism.



## Stories of a Body

MARY DUFFY

I stand here  
like I've stood  
many times before  
so that you can assess the damage.

You have words to describe me,  
and although I know all of them,  
I cannot give them voice.

But to acknowledge that I can hear you  
discuss me like a test book,  
To acknowledge that I can hear you  
ask me to perform,  
To acknowledge that I can see you  
sticking pins into me  
- to ascertain whether or not I can feel -  
is more than I am willing to do.

And all this time - you are going  
about the business of 'assessing the damage'

I built a wall around me -  
I don't remember when I began -  
I don't know if it has a beginning -  
...

"They got a wall in China  
It's a thousand miles long  
To keep out foreign eyes they made  
it strong  
But I've got walls around me that  
you can't even see  
It took a little time to get next to me ..."

I remember  
you make jokes about my condition  
as you map my life out before you  
telling it all to your dictaphone that  
"She will never, ever, dress herself,  
unless she talks into a suit  
And you couldn't call that dressing,  
now, could you?"

Ha ha ha

Your joke

And I am standing here  
Absorbing it  
taking it all in  
your light hearted banter at my expense  
and I am naked  
and you are describing limited

possibilities for my life  
mapping it all out

I see you recommending me to spending my life  
in the small office behind the bacon counter  
with its smell of dead pigs in my parents' shop

You ask me  
as I stand here  
naked and goose bumped in front of you,  
"What do I like at school?"

Well, I am ten years old  
and I tell you that I like English and history  
I tell you that I like reading historical novels and that I have just finished reading  
"Sook the Fair Land" by Walter Macken.  
I tell you that when I grow up I want to be a teacher.  
But I am awful at sums

And even at ten I don't feel I can make the grade.

I hear you recommending that I find a useful niche in the family business and I know that you mean that office behind the bacon counter with its smell of dead pig waiting for dinner time

And I see you squashing me into one of those slinky metal presses used for cranking the pigs - so that they will look nice as ham salads -

And I see you carving out a place for me among those big shelves holding large books with endless columns of deadened numbers

And I want to weat.

You have words to describe me that I find frightening.  
Every time I hear them they are whispered  
or spoken silently and wordlessly from the front and middle page spreads of the newspaper  
Only you dare speak them out loud.

I look for them in my dictionary and I only find some.



Your words that describe me are  
"congenital maffernation"

In my child's dictionary I learn that the first part  
means 'born with'

How many times, I wonder, have I answered that  
question . . .

"Were you born like that?"

I suppose I could always have answered

"Congenitally speaking, yes."

How come I always felt so ashamed when answer-  
ing

those big staring eyes and gaping mouths. . .

"Did you have an accident, or did your mother  
take those dreadful tablets?"

With the big words these doctors used

they didn't have any that fitted me properly.

I felt, even in the face of such opposition  
that my body was the way it was supposed to be  
that it was right for me

as well as being whole, complete and functional.

The only bit I did battle with was my bladder  
which always wanted to be relieved at inopportu-  
nate moments.

but all in all, my body felt pretty much like it  
does today

an essential part of my being.

And you were always trying to change me,  
to make me in your image.

I have a recurring dream  
a nightmare.

You come into my room

late at night

stripped to your waist

your skin the colour and texture

of corned beef -

which I hate -

and with other doctors you try and slice off my  
hand.

with big long knives

like the ones I remember seeing in the movie "The  
King & I"

You think of my little hand as an appendage  
a dorsal fin

something that the body cast

you are making for my new artificial arms could  
do without.

You are trying to sound me off

And even today I am still afraid that you will try  
and come in the night and

try

and steal a bit of me away

so I always sleep on my hand and face the door,  
never daring to turn my back on you.

After all that, your gas powered arms are rejected.

They're heavy.

They *hiss*.

And when the cylinders of gas run  
empty

from the heavy pack on my back,  
you've condemned me to walk about  
with arms outstretched

like as if I've just been crucified.

You have other words you favour that

I never hear at home

Words like tragic and trauma, thalido-  
mide

and tetracycline

I am twenty years old before

I discover

In my Grown-Up Dictionary,

what 'tetracycline' means.

It means: monster-making.

The Science of Making Monsters.

At last

things are beginning to fit into place  
these are the words that you use to

describe me -

a creation of your laboratory

- A chemist's nightmare.

You think you've made a monster.

But my monstrosity is

in your imagination

and in your attempts to hang on me

your heavy metal limbs

and your guilt

and your horror at my condition.

I am no longer that baby you tried to  
murder

that child your medical reports  
condemned to a back room

I have stepped out of your limited

vision and

forged my own

I have left behind my shame

and your guilt

And when I stand in front of a new

G.P. for the initial check-up,

I hear again that familiar response

"We in the medical profession have a  
lot to answer for.

Thalidomide,

such a tragedy

you must feel very angry towards us .  
.."

And this time

I am no longer ten years old.

No longer naked.

Or goose-bumped.

And I can tell you not to try and off-  
load and dump your guilt on me.  
That as my G.P. I insist that you do  
regard me as some sort of personal  
failure.

That I am not part of, and cannot  
absolve you from your collective and  
guilt.

The process that I went through  
was vicious and indifferent  
to my feelings and sensitivities as a  
child.

Today, I am winning battles every day  
with my own monster,  
the inner critic who has internalised  
my childhood oppositions

The opposition of constantly trying to  
be fixed.

To be changed.

To be more whole,

more acceptable

less visible.

To hide

and to be hidden.

Today, I am winning battles every day  
against my monster,

the critic

who says that I am no good.

Who says that I belong in some back  
room.

Who says that

sometimes

I go for days

or even weeks

without even thinking about combing  
my hair -

of course, this was at a time when I  
a substantial amount of hair -

and says that I wouldn't even brush  
teeth

unless the toothbrush was put out in  
front of me

already parted. . . .

Yes.

I am winning my own battles.

And for the most part

I am doing it with dignity

and with pride.

MARTY DUFFY is a performer from Ireland.  
Stories of a Body is her third perfor-  
mance. She also works for a radio station  
as well.

# ..FAMO

eine gemeinsame ausgabe  
von frakcija und ..maska  
nr.1 jahrgang I 2000

(körper/differenzen)

DANCE



Landeshauptstadt  
München  
Kulturreferat

Herausgeber:

**FRAKCIJA**

Center for Drama Arts  
Hebrangova 21  
10000 Zagreb  
Kroatien  
fon&fax +385 1 4856 455  
lod-frakcija@lod.tel.hr

und

**..maska**

Metelkova 6  
1000 Ljubljana  
Slowenien  
fon&fax +386 61 1313122  
maska@mail.ljudmila.org  
www.ljudmila.org/maska

**Redaktion:**

Marin Blažević  
Tomislav Brlek  
Emil Hrvatin  
Bojana Kunst  
Aldo Milohnić  
Goran Sergej Pristaš  
Ivana Sajko

**Lektoren:**

Harald Greifeneder  
Dominique Kalteis  
Lara Matković  
Christine Okresek  
Boris Perić  
Sonja Strmečki - Marković  
Heidrun Thomas

**In Zusammenarbeit mit:**

DANCE - 7. Internationales Festival des  
zeitgenössischen Tanzes der Landeshauptstadt München

**Veranstalter:**

Kulturreferat der Landeshauptstadt München,  
gefördert vom Freistaat Bayern  
im Rahmen von Bayern 2000

**Festvaldirektorin:**

Gabriele Naumann

**Redaktionsmitarbeit:**

Christiane Pfau

**Gestaltung:**

Martin Bricej/CODE.SIGN

**Satz:**

Delak, Ljubljana und KGB-ZOO, Ljubljana

**Reprostudio:**

Alten

**Druck:**

Printel, Zagreb

Diese Ausgabe von FAMA wird unterstützt v.  
Kulturministerium der Republik Slowenien  
Open Society Institute - Slovenia  
Open Society Institute - Croatia

**Wir bedanken uns bei:**

Agata Juniku, Jurij Krpan, Traslín Ong,  
Helke Roms, Arnd Wesemann  
und den Autoren

**D A N C E**

7. Internationales Festival des  
zeitgenössischen Tanzes der  
Landeshauptstadt München

**Veranstalter:**



Landeshauptstadt  
München  
**Kulturreferat**

Kulturreferat der  
Landeshauptstadt München,  
gefördert vom Freistaat Bayern  
im Rahmen von Bayern 2000

**Mitveranstalter:**

Spielesator München e.V. -  
eine Initiative der Stadt München  
und der BMW AG

**In Zusammenarbeit mit:**

Bayerisches Staatsschauspiel / Marzell  
Bayerische Theaterakademie August Everding  
NT: Neues Theater München  
Stadtforum München

**Unterstützt von:**

GOETHE-INSTITUT / GOETHE-Forum  
The British Council  
The Japan Foundation  
The National Culture and  
Arts Foundation of Taiwan  
Taipei Vertretung in Deutschland /  
Büro München  
The Tokyo Metropolitan Foundation  
for History and Culture

# inhalt

**Aldo Milohnić, Sergej Priksas**  
Hrleitung

**Gabriele Neumann:**  
Wer wird als universal,  
wer als kulturell gesehen?

**André Lepecki:**  
Der Körper in Auseinandersetzung  
mit dem Anderen

**Hans-Thies Lehmann:**  
Virtuelle Theaterskörper

**Aldo Milohnić:**  
Körper, Theorie und Ideologie im  
Sikans der Theateranthropologie

**Yacouba Konate:**  
Wenn sich die Welt  
für afrikanische Tänze öffnet

**Notale Krostnik:**  
Andere Räume -  
Die afrikanische Frauenstube

**Trinh T. Minh-ha:**  
Mölen mit Musik:  
Vorstellung durch Kulturen

**Öng Keng Sen:**  
Wiederherstellung des verhaltensstills Blick  
auf das Südöst asiatische Labor 1996

**Ruston Bharucha:**  
Die Krise des Körpers und  
die Zukunft des Interkulturellen

**Olu Oguibe:**  
Die Vernetzung und das Schicksal  
der Nicht-Vernetzten

**Guillermo Gomez-Peña:**  
ethno-xysbees und  
genetisch geschaffene Meckener

**Marina Gržinić:**  
Bregan Živadinovs Noordung Cosmokinetic  
Cabinet Theater


**Mary Duffy:**  
Stories of a Body

Wo ist der Platz des "performing Body" innerhalb der Gegensätze global/lokal, universal/partikulär, verschieden/gleich, natürlich/kulturell? Brauchen wir eine "Politik der Anerkennung" "kulturspezifischer" Körper? Im Rahmen des linguistischen Strukturalismus sind die Differenzen sine qua non des Sprachsystems, für den Dekonstruktivismus sind sie ohne die Begriffe Zeit und Raum undenkbar. Wenn wir sagen, die Gesellschaft sei eine Konstruktion, die auf Differenzen basiert (Klasse, Geschlecht, ethnische Zugehörigkeit, politische Orientierung...), ist es einfach nur eine andere Art zu sagen, dass außerhalb von Zeit (Geschichte) und Raum (Territorium) keine Gesellschaft existiert. So wie im Fall der Gesellschaft, sind auch die Performing-Künste gleichzeitig zeitlich und räumlich. Wenn wir andererseits davon sprechen, dass die Performing-Künste innerhalb einer realen oder fiktionalen Zeit produziert werden, innerhalb der Konzepte eines realen oder virtuellen Raumes, sind diese Differenzen im Grunde Variationen derselben entscheidenden Dimensionen von Zeit und Raum.

In der ersten Ausgabe von FAMA, einer gemeinsamen Ausgabe der Theater-Magazine *frakcija* und *Maska*, haben wir nach Texten gesucht, die die verschiedenen Aspekte (körperlicher oder anderer) "Differenzen" und "Indifferenzen" aus der Sicht vieler "lokaler" Perspektiven diskutierten, die aber gleichzeitig in der Lage wären, diese auf der Ebene globaler Implikationen des Differenz/Indifferenz-Modells zu theoretisieren. Unser vorrangiges Interesse galt dem Körper des Performers und seinen Variationen/Transformationen innerhalb dieses Modells. Einerseits haben wir die Autoren eingeladen, über mögliche Einflüsse von Geschichte und Territorium (vor allem Kultur, Tradition, Kunstproduktion etc.) auf diese Transformationen nachzudenken, und andererseits haben wir sie gebeten, die globalen Prozesse, die die Körper und "Körperpolitik" der Performer beeinflussen (zum Beispiel neue Technologien, künstliches Leben, globale Märkte, gehandikapte Körper etc.) zu reflektieren und zu theoretisieren.

Die Hauptfrage, wie sie auch im Text "The Body in Difference" (Der Körper in Auseinandersetzung mit dem Anderen) von André Lepecki dargelegt wurde, lautete "Wie wird der Körper aus einer anderen Kultur zum Körper des Anderen?". Diskursive Praktiken produzieren andere Körperrealitäten, indem sie die Grenzen des Andersseins, von den Fronten der nationalen und kulturellen Exotisierung des Fremden, in die Isolation des "gehandikapten" und kranken Körpers verschieben. Andererseits sollte betont werden, wie im oben erwähnten Text von Lepecki, dass "die Konstruktion der Differenz nicht nach körperlicher Verschiedenheit verlangt". Abgrenzung ist eine ideologische Operation, die innerhalb der jeweiligen Kulturen und Nationen permanent stattfindet. Die Intention dieser Ausgabe ist es, eine andere Denkweise zu fördern, anstatt, mit Edward Saids Worten, "etwas als wesentlich darzustellen, was historisch geschaffen und das Ergebnis von Interpretationen ist".

*Aldo Milohnić*  
*Goran Sergej Priksas*



## Wer wird als universal, wer als kulturell gesehen?

Ein Gespräch mit Gabriele Neumann,  
der Festivaldirektorin von Dance 2000

*F: Was waren die Ausgangspunkte Ihrer Recherche und wie reflektieren sie das künstlerische Konzept des Festivals DANCE?*

**Gabriele Neumann:** Es waren mehrere Aspekte: 1997 wurde ich von der Stadt München gefragt, ob ich Interesse daran hätte, ein multikulturelles Tanzfestival für das Jahr 2000 vorzubereiten. Schließlich haben wir uns darauf geeinigt. Multikulturalismus sei nicht das, was im Brennpunkt unseres Interesses stehen sollte. Der Begriff Multikulturalismus umfasst viele verschiedene Mikrokosmen, die nebeneinander existieren, aber nicht in Interaktion stehen. Die Vorstellung von Interkulturalismus hingegen umfasst ein Potential, Zusammenhänge herzustellen, Beziehungen zwischen verschiedenen Polen von Realitäten hervorzuheben. Er ist anspruchsvoller beim Definieren jener Bezüge, auf die man sich auch in der künstlerischen Praxis beruft, und bei der Überschreitung dessen, was einige für Grenzen halten. Globalisierung und Internationalisierung sind keine theoretischen Fragen mehr. Die aktuelle Politik beeinflusst unseren Alltag und fordert dadurch ein ständiges Überprüfen unserer persönlichen Anliegen. Die darstellenden Künste, auch der Tanz sind

Ausdrucksweisen, die sich aus Prozessen ergeben, die modernes Leben widerspiegeln. Europa beschäftigt sich seit einiger Zeit sehr mit der Förderung des internationalen Europädachseins und den verschiedenen Facetten kultureller Sensibilitäten. Die Veränderung von Realitäten waren rasant und zeigten bald, dass es nicht nur um das Bewusstsein einer neu entdeckten europäischen Interkulturalität geht. Ausserhalb westlicher Vorstellungen ist die Emanzipation durch den europäischen Blick schon längst passiert. Die interkulturelle Performance ist kein unerforschtes Gebiet mehr. Es genügt auch nicht mehr, zu behaupten, dass die internationalen darstellenden Künste per se interkulturell seien. Diese Argumentation, die meist eine westliche Sicht widerspiegelt, bezieht sich eher auf strukturelle Organismen und Systeme des internationalen Performing Arts Marktes, der sich in den vergangenen Jahren sehr differenziert weiterentwickelt hat. Unsere Zeit verlangt erneut eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen ausser-europäischen Arbeitsformen. Es gilt auszukloten, ob unsere Denkweisen über zeitgenössische Kunst ausreichen, um andere Sichtweisen im Diskurs zu halten. Der Radikalismus der neuen Wissenschaften, welche die Lebensphilosophen herausfordern, wird

uns immer vertrauter. Vielleicht sind auch in den Performing Arts die Sichtweisen an ihre Grenzen gestoßen?

*F: Wie hat diese Situation Ihre Auswahl beeinflusst?*

**Gabriele Neumann:** Künstler entwickeln visuelle "Spiele". Sie dekonstruieren und rekonstruieren aus ihrem eigenen Verständnis von der Gegenwärtigkeit entstandene Landschaften um Realitäten. Abgesehen von den Ergebnissen dieser Stücke gibt es dahinter Prozesse, die für westlich geprägte Sichtweisen zu regelrechten Fallstricken werden. Wie sehen wir zeitgenössische ausser-europäische Arbeitsformen, oder Arbeitsformen, die auf ausser-europäische Referenzen verweisen? Was fordern sie heraus? Was geschieht mit einem Körper, der in eine andere Kultur eintaucht und sich mit anderen Wissensformen konfrontiert? Was geschieht mit dem Wissen - wird es "einfach" kondensiert, geht es über die Form hinaus, transzendiert es, erreicht es eine andere spirituelle Ebene? Sardonio W. Kusumo, Choreograph aus Java, erklärt die verschiedenen Ebenen, die Prozesse um dieses tiefere Wissen mit dem Begriff der "Mudraconsciousness". Einen Prozess, der seiner Meinung nach tiefer geht als

gestige Erinnerung. Wie ist das denn mit der Form: ist durch mutuelles "sampling" von verschiedenen künstlerischen Formen schon neue Ein-Sicht geschaffen? Unser Ziel war es nicht, eine neue Szene - einige würden sie vielleicht jetzt nennen - zu entdecken, ich habe mich viel eher für starke künstlerische Herausforderungen interessiert, die diese Grenzübergänge, nicht durch den Ansatz eines Trends verfolgt haben, sondern als Überlegungen über ihr eigenes Leben und Lebensphilosophie im Sinne einer laufenden künstlerischen Forschung. Wir laden Künstler ein, die in modernen Metropolen Asiens, Indiens, Afrikas und Europas leben, und die sowohl mit den jeweiligen traditionellen Werten als auch mit internationalen Entwicklungen vertraut sind. Diese Künstler stellen Realitäten nebeneinander, verflechten verschiedene, sich nur teilweise deckende Wahrnehmungsfelder, erkennen die Kreativität der Lücke oder lassen sie so stehen wie sie ist. Ich bin Künstlern gefolgt, die sich der bestehenden traditionellen künstlerischen Formen bewusst sind, die aber nicht durch sie gefesselt sind. Was bedeutet Tradition? Traditionen sind verschiedene Wissenssysteme. Eine Tradition schaffen ist einen Prozess für die Überlieferung und Weitergabe des Wissens herzustellen. Es gibt nichts, das so veränderlich ist wie Tradition. Traditionen sind lediglich etwas, auf das man sich beruft. Sie werden verändert, wenn sie für die Menschen nicht länger ausreichende Orientierung im Leben bieten. Ansonsten werden sie als fixe, zum Wechsel unfähige Einstellungen bewahrt. Die Berufung auf traditionelle Künste wird nicht als statische Form- und Geistesvorstellung begriffen. Unser Anliegen ist es eher einen Moment eines Künstlers zu erfassen um zu erleben, was der "Geist" traditioneller Kunstformen in verschiedenen Verständnissen von Gegenwart bietet. Kunst besteht durch die Minenfelder der Polarisation.

### *F: Das Programm beruht auf Ihrer langen Recherche. Wie ist die Geschichte dieser Arbeit?*

**Gabriele Naumann:** Das erste auf ausser-europäische Arbeitsformen beruhende künstlerische Projekt, das ich organisiert, begann 1988. Auch durch meine religionswissenschaftlichen Hintergrund war ich an einer zweiten Generation in der europäischen Diaspora lebenden und schaffenden Künstler interessiert. Ich wollte ihre Arbeiten, ihre Geschichten, ihre Gedanken kennenlernen, mich austauschen. Die Städte, in denen ich damals recherchierte, waren London, Paris, Amsterdam, Usabon. Was damals sehr deutlich war, das die Künstler zu der Zeit aus den sogenannten professionellen Umfeldern der Städte der Länder völlig ausgeschlossen waren. Die Unsichtbarkeit der Künstler war verblüffend. Zu der Zeit herrschte ein politisches Klima der absoluten Ignoranz, so dass mir ständig

versichert wurde, dass man, sofern die Künstler überhaupt existierten, auf diesen Gebiet eigentlich nicht von Kunst sprechen könne. Es war zum Teil atemberaubend, mit den unterschiedlichen Haltungen konfrontiert zu werden. Das Klima hat sich wieder verändert; wir erfahren einerseits eine geschärfte Sensibilität für ausser-europäische Schwächen. Sicher ein Resultat der ständigen Herausforderungen durch veränderte Geographien, die ihre Spuren in Alltagserfahrungen der Einzelnen hinterlassen, und auch weil Künstler sich von den Restriktionen eines europäischen Blicks emanzipiert haben und in den Performing Arts selbstbewusst ihren Platz behaupten. Beispielsweise haben in den vergangenen Jahren britische Künstler und ihre Unterstützer ein Bewusstsein sensibilisiert, in dem es selbstverständlich werden musste Europa neu zu denken. Dieses Beispiel ist insofern interessant, weil es sich während von kulturpolitischen Entscheidungen unterscheidet, die in ihren Prioritäten die Aura von strategischem Facilitating für Machteinfluss nicht hinter sich lassen. Damals schon fing ich an für mehrere Monate nach Südostasien, Indien, Afrika, Nordafrika zu reisen um so viel wie möglich zu lernen, zu erfahren, mich auszutauschen. Auch um ein Gefühl für das Verständnis von Künstlern über Tradition und deren Bezüge zu modernem Leben zu bekommen, wie sie ihre Ansätze und die der Gemeinschaften in denen sie leben, ausloten. Es gibt keine reine Kunst. Verbindungen mit anderen Denk- und Ausdrucksebenen schaffen auch heute ein ständiges Verhandeln und eine ununterbrochene Diskussion um die geistigen Prinzipien von Eigentum. Wenn geboren die Bilder? Das ist keine Einbahnstrasse. "Sampling", das De- und Rekontextualisieren von Formen fordert auch in den Performing Arts politische Einstellungen in Bezug auf Herkunft, Originalität, Authentizität heraus. Dieser Purismus scheint sich für das moderne Leben als unangemessen zu erweisen.

### *F: Es besteht ständig die Gefahr, ein neues "Anderes" zu schaffen.*


**Gabriele Naumann:** Es ist heute nicht mehr unbedingt wichtig für mich, was oder wer der sogenannte "Anderer" ist, denn immer ist irgendjemand der "Anderer" von jemand anderem. Es geht längst nicht mehr nur darum, was oder wer der "Anderer" ist, sondern wie der "Anderer" die von einer anderen, meist dominanten Kultur, gebaute Annahme der Anderheit untergräbt. Darin liegt für mich das Subversive jeder Kunst. Europa beschäftigt sich zur Zeit ja gern mit dem Wiedereindeckeln seiner eigenen Multikulturalität. Es wird interessant sein zu verfolgen, wie die sich auf sich selbst beziehende Haltung weiter entwickelt: als offene oder geschlossene Form. Interkulturell bedeutet für uns "Zwischen den Welten." Das ist der Ausgangspunkt; es kann sich auf zwei gegenüberstehende

Pole beziehen, kann sich auf sich vermischende Realitäten beziehen oder kann zwei Seiten einer vielleicht nie Überwindenden Kluft, durch die man auch fallen kann, stehen lassen. Die künstlerischen Arbeiten schaffen immer eine Situation des Dazwischens, sie sind elektrisch und beziehen sich auf einen immer weniger bedeutenden traditionellen, dabei nie "originalen" oder "authentischen" Hintergrund. Immer geht es um eine andere Geschichte, eine andere Vorstellung, eine andere Bewegung.

### *F: Tanz spielt die zentrale Rolle in Ihrem Programm. Wie ist Ihre Vorstellung vom Tanz? Eine Universalprache oder eine spezifische kulturelle Ausdruckform?*

**Gabriele Naumann:** Tanz ist eine Kunstform, die teilweise durch die Utopie von der transkulturellen, transethnischen und transreligiösen Kommunikation angetrieben ist, die durch die Formen der körperlichen Anwesenheit und Bewegung stattfindet. Der Tanz scheint nicht durch enge Sprachgrenzen beschränkt zu sein. Eine starke Fiktion porträtiert den Tanz als universelle Kunstform, durch welche Menschen, unabhängig von ihrem kulturellen Kontext sich in Beziehung setzen und gemeinsamen Erfahrungen austauschen. Folgt man dieser Richtung, so scheint die kulturellen Hintergründe eigentlich nicht relevant. Man nimmt an, dass in diesem Fall der Tanz, die Bewegung, der Körper eine kulturell unabhängige Sprache sei. Betrachtet man den Tanz hingegen aus nicht kulturell geprägtes Bedeutungssystem, so werden durch ihn Einflüsse der Zivilisations- und Sozialisationsprozesse den jeweiligen kulturellen Kontexts auf einer künstlerischen Ebene repräsentiert. In dieser Richtung stellt der Tanz, der Körper keine gemeinsame, erlebte, erlarnene Kultur dar. Es scheint, dass beide Ansätze sich unvereinbar gegenüberstehen. Künstler von heute spielen provokierend mit solchen Theorien und Denkrichtungen. Sie fordern den Diskurs über die interkulturelle Dimension des Tanzes als Sprache heraus. Verweisen nicht die Künstler durch ihre selbstbewusste künstlerische Praxis auf die Grenzen dieser Kernvermutel? Die Künstler öffnen durch das Erforschen ihrer individuellen Landschaften Experimentierfelder um anders zu sehen. Durch das Nomadentum der Künste stellt sich auch die Frage: Wer wird als universell, und wer als kulturell betrachtet? Ist z.B. William Forsyths Kunst kulturell, oder Maya Rachs universell, oder eher umgekehrt? Welche Sichtweisen schlagen unsere Haltungen vor? Sind sie ausreichend? Wenn ja, warum?

Aus dem Englischen von NA CORAK



# Der Körper in Auseinandersetzung mit dem Anderen

André Lepecki

*Der Körper ist nicht unbedingt durchschaubar*

Die Probleme, die sich dem transkulturellen Künstler in der Gegenwart stellen, erhalten ein spezifisches Charakteristikum, wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf den in einer anderen Kultur tanzenden Körper richten. Das Tanzen war schon immer eine Kunstform, an die sich eine teilweise utopische Hoffnung knüpft: die Hoffnung der transkulturellen, transethnischen und transreligiösen Kommunikation durch die Gegenwart und Präsenz des Körpers. Der inhaltsstarke Diskurs beschreibt den Tanz als eine „universelle“ Kunstform, durch die wir alle als menschliche Wesen kommunizieren und unsere alltäglichen Erfahrungen teilen können. Gemäß diesem Diskurs wird ein solches „transkulturelles“ Teilen entern vom Körper, als Null-Grad der Kultur, und zweites von den Bewegungen des Körpers, als Null-Grad der Kommunikation, gewährleistet.

Anthropologie und Kulturtheorie haben deutlich gemacht, dass der Körper und seine Bewegungen nicht unbedingt durchschaubar sind. Die Existenz des Körpers ist paradox: Er ist seine „Natur“ an

sich, die ihn zum ersten und wichtigsten Ort eines kulturellen Eingriffs macht; folglich sind der Körper und seine Physikalität so vielfältig wie die Sprachen. In seinem zum Klassiker gewordenen Essay „Techniken des Körpers“, der erstmals 1934 veröffentlicht wurde, hat Marcel Mauss gezeigt, wie verschieden die Körpertechniken der jeweiligen Kulturen sind, auf welche mannigfaltige Art jede Kultur verschiedene Körperlichkeiten einsetzt. In der Kulturtheorie und -geschichte könnte das Projekt Michel Foucaults als Argument dafür herhalten, wie der Körper geschichtlich in diverse Disziplinen eingekerkert ist und wie geschichtliche Prozesse den Körper in einen Ort des Missverständnisses, des Verkennens und nicht des Erkennens verwandeln. „Nichts im Menschen“, schreibt Foucault, „nicht einmal sein Körper ist stabil genug, um als Basis für Selbsterkenntnis oder für das Verständnis für andere Menschen dienen zu können.“ (Foucault 1977)

Das Projekt der Multikulturalität – wenn wir es überhaupt Projekt nennen können – muss die Komplexität dieser historischen Prozesse in Betracht ziehen und sich über die ethischen Konsequenzen und den politischen Einfluss, der durch das Nebeneinander

gegenwärtlicher körperlicher und historischer Erfahrungen in einem Raum von Konvergenzen hervorgerufen wird, Gedanken machen.

Was passiert, wenn diese Körper, so verschieden und instabil in ihrer Präsenz, so schwer erkennbar in ihrer Physikalität und ihrem Ausdruck, beginnen, andere Kulturen zu bewohnen? Und was passiert, wenn dieses Bewohnen nicht zu einem einmaligen Umsturz des Eindringens wird, sondern zur soziologischen Regel des Augenblids? Auf diese Fragen einzugehen, bedeutet, sich dem Problem der körperlichen Umgestaltung durch kulturelle Verschiebung zu nähern. Dieser Ansatz ist für jedwede multikulturell orientierte Diskussion über Performance-Kunst notwendig, ein Ansatz, über den man sich eine Weile Gedanken machen muss, denn meine Überzeugung ist, dass die Art und Weise, heutzutage in Europa Tanz vorzustellen im Allgemeinen problematisch wird, wenn es um das „Problem“ des tanzenden Körpers in einer anderen Kultur geht. Es wird generell als ethisch ausreichend empfunden, „Andere“ zu „Vorstellungen auf europäische Bühnen einzuladen. Die Gefahr einer solchen Betrachtungsweise liegt darin, dass wir das Risiko einer morbiden Betrachterhygiene eingehen, wo die

Korea Hanjoo  
geboren: Andre Witten

Bühne zu einem sicheren Ort wird, um die Körper der "anderen" zu betrachten, ohne mit ihnen je zusammenzutreffen zu können. Es ist eine äußerst unangenehme Situation, die ihren Ausgangspunkt in der Geschichte der interkulturellen Darstellung in Europa und in den kolonialistischen Wurzeln dieses Europas hat. Meine Überzeugung ist, dass wir als Tänzer, als Choreographen, als Tanzkritiker und als solche, die Tänzer vorstellen, die ethische Pflicht haben, Wege zu finden, unsere Arbeit in (inter)kultureller Hinsicht relevant und verantwortungsvoll zu gestalten, so dass wir nicht zu Opfern des gefeierten Multikulturalismus-Wunders und dessen fraglichen Klischees werden. Der erste Schritt zu einer Performance-Theorie über Körper in anderen Kulturen ist also das Verständnis, wie der Körper in einer anderen Kultur zum Körper des "Anderen" wird.

Der Anthropologe Richard G. Fox hat die Gefahr der Gegenwart unlängst treffend formuliert: er meint, unsere Zeit sei dadurch definiert, dass "das Fremde oftmals das Bekannte bewohnt" (Fox 1997:2). Die Definition von Fox ist interessant und sendet es, eingehender betrachtet zu werden. Seine auf ein "Zuhause" bezogene Opposition "fremdbekannt" suggeriert, dass das Finden von fremden Körpern in das Bekannte mehr als ein einfaches Miteinander von verschiedenen Körpern im selben Raum ist, egal ob es sich bei diesem Raum nun um den einer Nation oder jenen eines lokalen Theaters handelt.

Der Fremde taucht auf. Als anders erkannt, zerstört seine bloße Präsenz, seine seltsam klingenden Worte, die sich akustisch außerhalb des Logos bewegen, das sich selbst erhaltende System des Vertrauten. Da der Fremde unter Umständen nicht unserem Bild eines normalen Menschen entspricht, wird er in die Position einer symbolischen Ambiguität gedrängt, die isomorph ist zu dem, was Freud als das "Unheimliche" bezeichnet, jenes beunruhigende Gefühl des Un-Bekannten, des Sich-Nicht-Dein-Fühlens. Der fremde Körper im Raum des "Vertrauten" erweckt ein Gefühl des Unbehagens, da er fast wie unserer ist, aber eben nur fast. Denn der Fremde kommt von einem anderen Ort und sein Körper ist ein anderer.

Freud schreibt, dass "etwas zum Neuen und Unvertrauten hinzukommen muss, um es unheimlich zu machen" (Freud 1953-73:221). Das, was zur Neuheit der Anwesenheit des Fremden hinzukommt, ist eine Eingrenzung der schlimmsten Befürchtungen der Familie. Die Andersartigkeit des Fremden, so gering sie auch sein mag, (Grausam Haar, eine andere Augen- oder Nasenform) wird von jenen, die zum Zuhause gehören,

sensorisch penibel überprüft. In diesem Prozess macht der Körper des Fremden eine komplexe Um-Ordnung durch, die sich in einem Wechselspiel zwischen diskursiven Praktiken, mit deren Hilfe er wahrgenommen und klassifiziert wird und den Verhaltenweisen, die weiterhin die Identität des Fremden festlegen, manifestiert. Sensorisch unter die Lupe genommen, wird der in eine andere Umgebung hineinversetzte Körper des Fremden zu viel mehr als nur zu einem Körper von woanders: durch das Bringen der Vergrößerung, der Verzerrung, der Zerlegung und Festschließung, wird er als endgültig andersartig gekennzeichnet. Und er wird so anders, dass der Fremde seine neue Identität daraus bezieht: den legalen Status eines "Fremden", sei er inner- oder außerhalb der Grenzen der Legitimität. Der mit dieser neuen, seltsamen Identität ausgestattete Fremde in einer anderen Kultur lebt in einer Situation der Doppelbindung. Er wird dazu gedrängt, sich in eine strukturell dem Vertrauten entgegengesetzte Position zu begeben und gleichzeitig angeklagt, eben diese Randposition, die auch in gesellschaftlicher Hinsicht marginal ist, einzunehmen. Von einfach anders, wird der Fremde die Andersartigkeit selbst.

Welche Rolle hat der Fremde innerhalb der Gesetzmäßigkeiten des Zuhause, des Vertrauten, in das er zerstörend eindringt und das er bewohnt? Als Randfigur gekennzeichnet und endgültig in eine Position der radikalen Andersartigkeit gedrängt, spielt der Fremde eine ganz besondere Rolle in der Organisation des Zuhause: der Körper, der durch seine soziale Kennzeichnung und Absonderung, die herbeigeführt sind durch die Anklage, verschieden zu sein, bestimmt die Grenzen des Vertrauten und der Identität (Butler 1993). Von einem anderen Ort zu sein, kann plötzlich als Anklage verwendet werden oder sogar als Beweis für die Andersartigkeit der Rasse des Fremden. Auf diese Weise wird Verschiedenheit von einer ideologischen Organisation der Sinne zu einer "Tatsache".

Frantz Fanon beschreibt in seinem zum Klassiker gewordenen Essay "The Fact of Blackness" die Mechanismen, die unter der Analyse des hegemonischen Blickes zu einer "Ver-Fassung" des Körpers führen (Fanon 1967). Laut Fanon wird der fremde Körper zuerst angeklagt, verschieden zu sein, dann wird diese Anklage der Verschiedenheit verinnerlicht; das Subjekt beginnt, an seine Andersartigkeit zu glauben, an diese nicht-heimliche Essenz, die ihn anhängt. In dem Moment, in dem jemand als Anderer wahrgenommen und gekennzeichnet wird, ist es die Erfahrung des Körpers des gekennzeichneten Subjekts, das eine Umwandlung durchmacht. Eine perverse mimetische Verzerrung drängt den

Fremden dazu, seinen eigenen Körper als unheimlich zu empfinden, als etwas, das nicht einmal ihm selbst mehr vertraut ist. Dies ist eine sehr wichtige theoretische Verfeinerung, die Fanon zu den kritischen Theorien des Körpers beiträgt, denn sie hebt die performative Konstruktionen des Körpers durch ideologische und diskriminatorische Systeme hervor. Eine Theorie des in einer anderen Kultur tanzenden Körpers muss diese Verbindung zwischen den Prozessen, die zur Bildung der Andersartigkeit führen und den Einfluss, den diese Prozesse auf die eigentliche physische Erfahrung, auf den Körper selbst haben, berücksichtigen.

Salman Rushdie hat die Folgen der diskursiven Praktiken der Ausschließung des in eine andere Umgebung versetzten

*"Meine Überzeugung ist, dass wir als Tänzer, als Choreographen, als Tanzkritiker und als solche, die Tänzer vorstellen, die ethische Pflicht haben, Wege zu finden, unsere Arbeit in (inter)kultureller Hinsicht relevant und verantwortungsvoll zu gestalten, so dass wir nicht zu Opfern des gefeierten Multikulturalismus-Wunders und dessen fraglichen Klischees werden"*

Körpers, der wegen seiner Andersartigkeit angeklagt wird, besonders deutlich veranschaulicht. In seinen Satirischen Versen (ein Buch über die metamorphischen Auswirkungen der Vertreibungspolitik) zählt er diese Metamorphosen des Andersseins auf, in einer Passage, in der "ver-roste" Körper unter der Anklage der Verschiedenheit zu Monstern werden: "hier Geschäftsleute aus Nigeria, deren kräftige Schwelbe gewachsen sind. Dort eine Gruppe von Umläufern aus Senegal, die einfach von einem Flugzeug ins andere umgetiegen sind, als sie zu glitzenden Schlangen wurden" (...). "Aber wie machen sie das? wollte Chamscha wissen. 'Sie beschreiben uns', flüsterte der andere fahriglich. 'Das ist alles. Sie besitzen die Kraft der Verbessehung und wir brechen zusammen unter den Bildern, die sie konstruieren.'" (Rushdie 1992:168)



Dieses literarische Beispiel zeigt den Mechanismus eines zentralen begrifflichen Werkzeugs in der gängigen Performance-Theorie und zwar die Beziehung zwischen dem performativen Sprechakt und der Performance in ihrem weiteren Sinne<sup>1</sup>. Wenn der Fremde angeklagt wird, ein ekelerregender Körper zu sein (ein "drecksiger Nigger", eine "Judenstau", ein "stinkiger Chinese"), wird sein Körper brutal in eine diskursive Situation gedrängt, die von der Sprechakttheorie als "performative" bezeichnet wird (Austin 1962). Die feministische Theoretikerin Judith Butler erklärt, dass "das Performative jene diskursive Praktik ist, welche das, was es benennt, produziert" (Butler 1993: 13, Kursiv hinzugefügt). Jacques Derrida erweitert den an sich rein linguistischen Begriff des Performativen, um zu zeigen,

verschiedene Körperlichkeiten, genau wie die Benennung der Fremden als Tiere in der Passage von Rushdie jene menschlichen Körper tabachlich in Monster verwandelt.

Indem Rushdie die performative Macht zeigt, die Worte auf Körper haben, erschließt er letztlich auch die ungewisse Möglichkeit, die Wirkung von Körpern auf Worte. Dies ist notwendig, wenn wir beginnen, die Auswirkungen des Betrachtens von Kunstformen, die sich vor allem auf die Darstellung von Körpern (wie das bei Tanz der Fall ist) konzentriert, in Betracht zu ziehen, und wird von besonderer Wichtigkeit, wenn wir versuchen, über interkulturelle Tanzvorstellungen nachzudenken und zu schreiben. Ich denke nämlich, Rushdie versucht auch klarzumachen, dass der Körper an sich nicht durchschaubar ist, sehen ist ein Akt der Blindheit und der Verwindung des wahrgenommenen Objekts. Eine solche Aussage ist besonders beunruhigend, wenn wir bedenken, dass Tanzen auf die "Universalität" des Körpers vertraut liegt, sozusagen vom "Sehen" abhängig ist.<sup>2</sup> Denn der Körper in einer anderen Kultur, der tanzende Körper mitzubezogen, befindet sich, was seine Sichtbarkeit betrifft, immer in einer riskanten Position. Als nicht lesbarer Körper erkannt und als verschieden, geheimnisvoll, andersartig wahrgenommen, wird er undurchsichtig und kann nur als (epitaphische) Übertragung existieren.

In einer anderen Kultur zu sein, bedeutet, einen übertragenen Körper zu leben. Der Fremde wird in etwas anderes übertragen, und gleichzeitig muss er sich selbst in etwas anderes übertragen. Diese letztere Übertragung zeigt sich nicht nur in den neuen Muskelbewegungen, die die Lippen auszuführen und die Zunge zu tanzen lernen müssen, sondern auch darin, dass der gesamte Körper eine Situation der Übersetzung werden muss. Der Fremde, der in das eindringt, was anders als innerhalb der Grenzen des Ihnen Vertrauten betrachtet, entdeckt rasch, dass die von ihm eingenommene Position nicht so passend ist wie er dachte und dass die Nähe zu anderen Unbehagen auslöst. Der Fremde könnte sogar entdecken, dass sich seine Anwesenheit durch einen bis dahin nie wahrgenommenen Geruch bemerkbar macht. Gesten werden seltsam und scheitern beim Versuch, den erwarteten Austausch hervorzurufen.

Der Körper des Fremden tanzt in einer Leere, ohne Gegenüber oder Erkennung. Und hier beginnen all unsere Probleme als Tänzer, Tanzkritiker und Vorteller von interkulturellen Tanz-Performern.

## In der Leere tanzen

All die Bewegungen, Gesten und Diskurse, die unsere gegenwärtige Choreographie der Intoleranz ausmachen und gewissen Körpern eine radikale Andersartigkeit zuordnen, gehen zeitlich einher mit der Tatsache, dass auf den Bühnen des industrialisierten Westens mehr denn je Tanz, Theater, Musik und Darstellungen aus "dem Rest der Welt" gesehen werden kann. Das westliche Publikum ist es gewohnt, diese Körper als Show zu betrachten. Dem zeitgenössischen Performer auf der anderen Seite wird es zum Verhängnis, ein "Weibchenzimmer zu sein und das "Zuhause" anderer Leute, ihr Land, ihre Stadt, ihr lokales Theater, zu bewohnen. Die wirtschaftliche Lebensfähigkeit des Darstellers macht allerdings paradoxerweise seine Einbeziehung genau in diese Logik der feindlichkulturellen Ware notwendig. Die Ironie dessen, was wir unter anderen Umständen als das Wunder unseres postmodernen Zustands ansehen könnten, ist, dass es historisch gesehen eine genau so spektakuläre Handelware ist, dass der rassistisch, ethnisch und religiös "andere" im Westen eine gewisse Art von Sichtbarkeit und Akzeptanz erhalten hat. Durch die Hervorhebung der "Tatsache" seiner Andersartigkeit, wurde seine Präsenz im "Vertrauten" schon als solche spektakulär und demzufolge gefördert, hervorgehoben, choreographiert, markiert, genau wie im Falle von Rushdies Reisenden.<sup>3</sup>

Das Überleben des zeitgenössischen Performers fordert nicht nur sein transnationales Zirkulieren sondern auch - und hier liegt der periphere Effekt dieses Zirkulierens, dieser harten Wirtschaft - dass der Andere seine Andersartigkeit darstellt. Der Andere wird zu einem Spiegelbild dessen, was wir vom Anderen zu sein erwarten. Auf diese Weise können die unbekannten, unbefriedigten Gesten des Fremden ohne weiteres in die Logik des Exotischen eingepasst werden und demnach zu Ware gemacht, fetischisiert, gezähmt und besessenen werden. Diese Gesten, Markenzeichen, Kostüme, Haltungen, Federn, Blicke werden Markenzeichen, Erkennungszeichen und werden weiters dem Darsteller als erweiterte körperliche Signatur seiner Andersartigkeit aufgedrängt. Auf diese Weise wird der Fremde exotisiert. Manchmal stellt das für ihn die einzige Möglichkeit dar, sich aus seiner Randposition zu befreien.

Mittlerweile muss es offensichtlich geworden sein, dass die ständige Bewegung der "anderen" Körper auf den Bühnen des industrialisierten Westens mehr bedeutet als eine simple örtliche Vernetzung in unserer globalisierten Epoche des raschen Reisens. Es ist von

*"Der mit dieser neuen, seltsamen Identität ausgestattete Fremde in einer anderen Kultur lebt in einer Situation der Doppelbindung. Er wird dazu gedrängt, sich in eine strukturell dem Vertrauten entgegengesetzte Position zu begeben und gleichzeitig angeklagt, eben diese Randposition, die auch in gesellschaftlicher Hinsicht marginal ist, einzunehmen. Von einfach anders, wird der Fremde die Andersartigkeit selbst"*

dass das Performative nicht nur das, was es benennt produziert, sondern dass es auch re-produziert, was es benennt: das Performative stellt immer ein Modell wieder her, eine sozial akzeptierte und bestätigte Verhaltensregel. Beispiele von performativen Aussagen, die mit der Reproduktion eines sozialen Codes assoziiert werden, sind die Verurteilung eines Gefangenen, die Beschließung, die Namensgebung eines Kindes. In einer performativen Aussage verändert der Sprechakt den Status des Körpers derjenigen, zu deren gesprochen wird. Diese Veränderung des Status wird verstärkt durch körperliche Disziplin, durch sensorische Modulation, körperliche Erziehung und mimetische Unterdrückung. Die Benennung schafft

größter Wichtigkeit zu verstehen, dass die Anwesenheit des Fremden keineswegs durchsichtig oder unkompliziert ist. Diese Anwesenheit ist mit Geschichte belastet, mit Streitigkeiten, Anklagen, Gewalt, Begehren; mit der komplizierten Identitätspolitik unserer Zeit. Die Präsenz des darstellenden Körpers in einer anderen Kultur fordert ein sehr komplexes Verhandeln von Identitäten, wo die "Tatsache der Andersartigkeit" die Reproduktion und Weiterführung einer gewissen Organisation des betrachtenden Blicks gewährleistet. Die Herausforderung für den Kulturschaffenden, den Dancer, den Performer und für das Publikum liegt darin, herauszufinden, wie der Körper des reisenden Darstellers in einer (immerhin) anderen Kultur trotz der ideologisch und politisch schwierigen Situation dennoch mit Sinn und Integrität auftreten kann. Die Herausforderung liegt darin, eine verschiedene Körperlichkeit anzunehmen, ohne sich diese zu eigen zu machen und ohne ihr einen unantastbaren Exotismus zuzuschreiben, der sich oftmals als ein Diskurs radikaler Andersartigkeit äußert.

### Brutale Fakten und tanzende Körper

In diesem Fadenkreuz der Verschiedenheit hat der derzeitige Diskurs über Interkulturalität, Multikulturalität, kulturelle Identität und die Politik kulturellen Zusammenstreffens, ob er nun von extrem rechts oder von extrem links oder dem, was dazwischen liegt, kommt, diese Körper in einen sich ständig wiederholenden Loop gebannt, dessen einzige Variation die politische "Ladung", die dem Begriff "Verschiedenheit" zugeordnet wird und dem ontologischen Status, den sie impliziert, zu sein scheint. Was jedoch weiterhin unveränderlich in Frage gestellt werden muss, ist die Tatsache der Andersartigkeit an sich.

Das Fadenkreuz der Verschiedenheit schafft einen komplizierten und problematischen, theoretischen und ethischen Stilstand, wenn es darum geht, sich an Körper zu wenden, die außerhalb ihrer Kulturen bei Vorstellungen auftreten, insbesondere, wenn es sich bei diesen Darstellungen um Tanzvorstellungen handelt. Erwähnt sei hier die Art und Weise, wie dieses Fadenkreuz von Verschiedenheiten in dem vor kurzem erschienenen und sehr überzeugenden Essay der Tanzethnologin Sally Ann Ness, "Observing the Evidence Fall" (Ness 1996), dargestellt wird. In ihrem Essay formuliert Ness eine Kritik der Tanzethnologie als Form der Übertragung von kulturellen Verschiedenheiten. Sie geht von vier verschiedenen trans-kulturellen Ansätzen und Methodologien in der

Tanzethnologie aus: der Modellstudie von Evans-Pritchard der Akaande-Tänze in den 20er Jahren, dem seriologischen Modell von Judith Lynn Hanna und Adrienne Kaeppler in den 70er Jahren und der gegenwärtigen Arbeit der Tanztheoretikerin Avanti Meduri. Ness zeigt, wie die immer größere Verfeinerung der ethnographischen Analyse der Tänze (sowohl was die Beobachtungsmittel und Techniken als auch die der Ethnographie eigenen epistemischen Einblicke bezüglich ihrer hemisphärischen Grenzen und ihres Ethnozentrismus angeht) dennoch letztendlich zu einem Scheitern im Verstehen und in der kulturellen Übertragung eines Tanzobjekts auf eine Kultur in eine andere führt. Dieses Scheitern ist nach Ness auf das zurückzuführen, was sie "das brutale Faktum der Verschiedenheit" nennt (Ness 1996:246). Die Faktizität und Brutalität der Verschiedenheit markieren für Ness die Grenzen jeder trans-kultureller Übertragung und verbieten folglich jeden Optimismus bezüglich eines kompletten trans-kulturellen Verstehens. Diese starke Differenzierung, ihre radikale Wahrnehmung des Anderen als immer unumgänglich, immer geheimnisvoll, führt Ness zu der Schlussfolgerung, dass in jeder trans-kulturellen Situation die einzige Hoffnung die Akzeptanz der radikalen Verschiedenheit des Anderen bleibt sowie der Versuch, "neuen Formen der Toleranz" und des "trans-kulturellen Respekts" zu schaffen. (Ness 1996:246)

Diese Ansicht der radikalen Differenzierung als Tatsache wird von Ness weiter herausgearbeitet. Im Schlusswort ihres Essays stellt sie das ihrer Meinung nach einzige Modell vor und diskutiert es, das die unüberbrückbare Schlucht zwischen zwei Kulturen verkleinern könnte. In einem Moment der theoretischen Mimikris präsentiert Ness ihr alternatives Modell durch die Hervorhebung seiner Unterschiede zu den vorangehenden kritisch betrachteten. Ness schreibt: "Trotz ihrer Unterschiede haben Evans-Pritchard, Hanna und Kaeppler eines in ihren Schriften gemeinsam, und zwar dieselben kulturellen Schwierigkeiten. Sie alle unterscheiden sich per Selbstdefinition kulturell vom Tanz, den sie untersuchen. Sie alle suchen Verständnis durch die Beobachtung von tanzenden Körpern, die ebenfalls als kulturell verschieden von ihnen eigenen definiert sind." (Ness 1996:260)

Für Ness besteht das Entkommen aus diesem Fadenkreuz der radikalen Verschiedenheiten darin, ein Modell vorzuschlagen, in dem der Wissenschaffler "kein Objekt oder Territorium einbezieht, das kulturell als geheimnisvoll oder unbekannt gekennzeichnet ist" (Ness 1996:262). Sie behauptet, man müsse ein "kultureller

Insider" sein (ib.262) und führt als paradigmatisches Beispiel eine Insider-Ethnographie an: die Studien des Tanztheoretikers Avanti Meduri. Die kulturelle Identifikation Meduris mit dem tanzenden Objekt, das sie analysiert, wird von Ness als einziger Weg für einen Beobachter verstanden, der das Tanzobjekt als komplett wahrnehmen will, als "dargestellt, um beobachtet zu werden, aber beobachtet, um gefühlt zu werden" (Ness 1996:263). Dieser Ansatz, der durch den Körper des Beobachters als Insider ein emotionales Eindringen in die Kultur miteinschließt, hat laut Ness zur Folge, dass "die kulturelle Verschiedenheit, auf die man trifft, als objektive Realität verstanden wird und nicht als Resultat eines subjektiven oder



begrifflichen Fehlers" (Ness 1996:265). Dies ist der Extremfall des Fadenkreuzes der Verschiedenheiten: das Vertraute ist selbst für einen "Insider" "objektiv verschieden". Der Alpbraum freudig wird Wahrheit: Alles ist unheimlich, unbekannt, außer dem Spiegelbild des Selbst (ein Spiegelbild dessen, wie das Selbst erwartet, dass der andere aussieht, wie er ist und sich benimmt).

Angeichts dieser enormen Schwierigkeit, das Faktum der "Verschiedenheit" nie überbrücken zu können, stellt sich hinsichtlich einer trans-kulturellen Analyse der Tänze, die infür verschiedene Kulturen aufgeführt

Vera Mennin,  
photo: Jorge Gonzalez

werden, die Frage, ob das, was Ness als die "brutalen Fakten der Verschiedenheit" bezeichnet, nicht eher ein epistemisches Netz als ein Faktum ist, eingebettet in eine kulturelle Voreingelenktheit und eine zweifelhafte Ethik, die vom Wunsch nach Diskontinuität und Distanzierung gelenkt wird, die auf die Zerstörung der Andersartigkeit durch eine radikale, unerfasbare Andersartigkeit besteht.

Hier müssen wir vorsichtig vorgehen. Die Position von Ness, wo Verschiedenheit betont wird, findet ihre ethische Rechtfertigung in der Notwendigkeit des Ethnographen, die kulturelle Identität und Integrität des kulturellen Objekts und der Menschen, die sie erforscht, zu wahren. Wie ich schon an anderer Stelle in diesem Text unterstrichen habe, ist eines der gefährlichen Klischees des Multikulturalismus, der interkulturellen

ressistischer oder paternalistischer Humanismus liegt, der in der Geschichte so häufig ethnographische und anthropologische Projekte durchzog (Hart 14). Dadurch, dass Ness so ausdrücklich auf kulturelle Diskontinuität besteht, sich ihre Epistemologie so sehr auf die Festlegung von Grenzen stützt (und gleichzeitig auf die Abgrenzung zwischen "Insider und Outsider") und indem sie das, was sie "das Faktum der Verschiedenheit" nennt als unüberbrückbar vergegenständlicht, verläuft sie sich in einer epistemischen Sackgasse. Für Ness ist alles, was wir tun können, nachdem wir das "brutale Faktum der Verschiedenheit" angenommen haben, zu akzeptieren, dass jedes Übertragungsprojekt scheitern muss (denn wir sind Outsider) und den anderen und das "Tara-Objekt" des anderen zu "respektieren" versuchen. Kulturelle Verschiedenheit als brutales Faktum wird zu einem Netz, das so stark ist, dass ein Entinnen unmöglich ist. Den Körper, der als anders gekennzeichnet ist, kann man niemals erreichen, denn laut Ness "ist die kulturelle Verschiedenheit nicht die Konsequenz des Scheiterns eines Wissenschaftlers, der in dieser Art von interkulturellen Studien objektiv zu sein versucht. Sie ist eine Tatsache, deren Gründe außerhalb der Kontrolle des Täuschers/Wissenschaftlers liegen, die jedoch in Verbindung steht mit den Aktivitäten und der körperlichen Anteilnahme derselben" (Ness 1996:265). Was Ness entgeht, ist, dass es genau jene "Grund" sind, die außerhalb der Kontrolle des Ethnographen liegen, die am notwendigsten untersucht werden müssen, und nicht von einer Logik, die sie als Tatsache erscheinen lassen, außerhalb der Problemstellung gelassen werden dürfen, denn das würde uns bloß zu einer Kluft führen. Man muss die Grenzen der ethnographischen Betrachtungsweise ansetzen, um festzustellen, welches die Bedingungen sind, unter denen die "Tatsachen" der Verschiedenheit, der unüberwindbaren Kluft, des Respekts für das Andere, auftauchen.

### *Die Grenzen der Ethnographie*

Edward Said diskutiert in seinem bedeutenden Buch *Culture and Imperialism* die epistemologischen und ethischen Konsequenzen, die der Missbrauch des Begriffs der kulturellen Verschiedenheit wie auch die unkritischen Akzeptanz gegenüber der Gegebenheit dieser Verschiedenheit nach sich zieht. Said schreibt – und hier folgt er Gramsci, dass es ein "unannehmbarer Widerspruch" sei, ausgehend von verschiedenen "historischen Erfahrungen rund um Ausschließungen" Analysen zu erstellen. (Said 1994:31). Die Konsequenzen dieser Positionierung, die auf "Schranken und Seiten" beruht, werden von Said folgendermaßen erklärt:

"Wenn man von vornherein weiß, dass die afrikanische oder iranische oder chinesische oder jiddische oder deutsche Erfahrung grundlegend integral, kohärent, abgegrenzt und folglich verständlich nur für Afrikaner, Iraner, Chinesen, Juden oder Deutsche ist, wird in erster Linie etwas als wesentlich dargestellt, das historisch geschaffen und Ergebnis von Interpretation ist – und zwar die Existenz von Afrikanertum, Judentum oder Deutschtum oder einfach von Orientalismus und Okzidentalismus." (Said 1994:31-32)

Wichtig an Said's Einsicht ist, dass er eine sehr überzeugende Verbindung herstellt zwischen einer gewissen epistemologischen Ethik, die im gegenwärtigen multikulturellen Diskurs häufig hervortritt, und trans-kulturellen Studien: Die Essentialisierung und Vergegenständlichung der Verschiedenheit und die historische Notwendigkeit des Westens, seine eigene Identität zu schaffen wie auch seine eigene koloniale Erfahrung durch die Schaffung der "Faktums der Verschiedenheit" folglich tritt das, was als "objektive Realität" oder kulturelle Verschiedenheit angesehen werden könnte, wie in der Naturalisierung der Verschiedenheit als "brutales Faktum" bei Ness, in der Kritik Said's als gewalttätige Epistemologie in sich selbst auf; eine Epistemologie, die nicht berücksichtigt, dass die Konstruktion der zwischen, ethnischen und kulturellen Verschiedenheit eine Geschichte hat. In diesem Sinne kann behauptet werden, dass die Schaffung der Verschiedenheit genau jenes Projekt der Modernität und der kolonialen Expansion befolgt und weiterführt: dieses Projekt ist isomorph zu jenem der Geschichte des anthropologischen Projekts wie auch zu einer Geschichte, die durch koloniale Phantasien, kulturelle Unterdrückung und dem Begehnen nach dem Anderen zeitlos komplizierter wird.

Nach den Worten des Kulturkritikers Robert Young, wurde der Begriff "Kultur für Verschiedenheit erfunden" (Young 1995:48). Young erklärt auch den Zweck dieser Erfindung des Konzepts der Kultur als Verschiedenheit. Er schreibt, dass "Kultur kulturelle Verschiedenheit stets durch die Erschaffung des Anderen gekennzeichnet hat" (Young 1995:54). Ursprünglich bestand diese Verschiedenheit nicht bloß in der Konstatierung von faktischen Unterschieden zwischen Kulturen; ihre Brutalität bestand darin, "Polygenisten zu fördern und zu rechtfertigen, die darauf bedacht waren, absolute Formen der zwischen und kulturellen Verschiedenheit hervorzuheben" (Young 1995). Laut Young machte der Polygenismus der modernen anthropologischen Auffassung Platz; derzufolge Kultur eher als "ausgeprägte

*"Die Herausforderung liegt darin, eine verschiedene Körperlichkeit anzunehmen, ohne sich diese zu eigen zu machen und ohne ihr einen unantastbaren Exotismus zuzuschreiben, der sich oftmals als ein Diskurs radikaler Andersartigkeit äußert"*

Darstellung und des Pan-Globalismus, der Wunsch, das Besondere zu universalisieren. Denn dieser Wunsch kösch oftmals untergeordnete Positionen und Identitäten aus, indem er sich einem Humanismus annähert, der nichts anderes als verschönerter Eurozentrismus ist. Die Theatertheoretikerin Usha Chaudhuri bringt dieses Argument deutlich zum Ausdruck, wenn sie schreibt, dass Interkulturalität in der Darstellung "manchmal in eine andere Art des kulturellen Imperialismus zu münden scheint, in welcher der Westen Formen und Bilder von anderen übernimmt, ohne vollständig dem kulturellen Muster, dem sie entrisen wurden, zu folgen." (Chaudhuri 1997:193)

Als hervorragende Ethnographin trachtet Ness danach, einen nicht-hegemonen Diskurs zu finden, um Tärze aus anderen Kulturen zu verstehen oder zu übertragen, einen Diskurs, der außerhalb jedesdes kolonialistischen,

Identitäten" denn als radikale, unüberbrückbare Verschiedenheiten angesehen werden kann. Was mir jedoch in der kritischen Theorie, in postkolonialen Studien und in der Ethnographie immer häufiger sehen, ist eine immer akzentuierte Bindung und Rückkehr zu dem "Faktum der Verschiedenheit", wo Identitäten nicht so sehr "ausgelegt", sondern viel eher völlig unüberbrückbar sind.

Wir befinden uns demnach auf dem Gebiet der Politik, der Epistemologie, der Modernität, des Kolonialismus und der Ästhetik, die auf Körper (und Kulturen), die als radikal verschieden konstruiert werden, heriedenbrechen. Und wenn man mit den Gefahren universitärer Diskurse, die jede Form von kultureller Identität im Namen einer fraglichen progressiven Ideologie der Gleichartigkeit abspricht (denn es ist diese "Gleichartigkeit", die das westliche Kulturmodell vornehmlich sein muss, so muss man genau so aufpassen mit Diskursen, die den Anderen in ein radikales Geheimniswissen drängen, was ein Überbegriff davon ist, was Edward Said als "Orientalismus" bezeichnet.

### *Jenseits der Ethnographie: die Aufgabe des Publikums*

Wenn der Essay von Ness das Problem des Tances als interkulturelles Phänomen für Wissenschaftler und Ethnologen beleuchtet, was kann man als nichtinformierter Zuseher, als Nicht-Spezialist von einer Tanzdarstellung einer als "verschieden gekennzeichneten" Kultur verstehen? Reicht es, das "Faktum der Verschiedenheit" zu erkennen, sich zurückzunehmen und die Vorstellung zu "respektieren"? Was für eine Ethik beinhaltet dieses "Respektieren" und die Akzeptanz selbst der Ethnographie eines radikalisierten Andersseins, deren Vergewaltigung der brutalen Verschiedenheit nichts anderes als ein Scheitern des Übersetzens, mehr noch, ein Scheitern, tanzende Körper zu "überlagern, ist"? Und wenn die Überlagerung scheitert, liegt dann der Grund des Scheiterns im "Wissen" der zu überlagernden Objekte oder der Art, wie die Überlagerung aufgeführt wird? Und kann man denn eigentlich überhaupt Tänze aus anderen Kulturen ansehen ohne in das, was ich das Fadenkreuz der Verschiedenheit genannt habe, zu gelangen?

Für Ness ist der tanzende Andere genau so. Sie sieht eine Hoffnung für "inter-kulturellen Respekt": Toleranz und Verständnis in der Tatsache des Scheiterns und der Inzukunft der Verschiedenheit. "Verständnis" bleibt jedenfalls für immer ein fremdes Versprechen, wenn Verstehen und Respekt die einzige gut gewinnbare

Antwort auf das Fadenkreuz der Verschiedenheit bleibt. Dieser interkulturelle Respekt errichtet eine Art höfliche Distanz innerhalb des Bereichs der Darstellung, des Theaters der Körper von Zuschauern und Darstellern. Der zu einem Weltenbummler gewordene zeitgenössische Performer und Tänzer muss die Implikationen dieses, vom ästhetischen Auge des Westens "brutal" gemachten Unterschiedes aushandeln.

Was bleibt für uns Zuschauer einer in eine andere Kultur versetzten Performance? Das "Verstehen" der Verschiedenheit und die Hervorhebung ihrer Radikalität? Was bleibt uns Darstellern und Tänzern in Kulturen, die nicht unsere eigenen sind? Zu akzeptieren, dass, egal was wir tun, wir immer missverstanden, immer in eine radikale Andersartigkeit, die synonym für radikale Undurchsichtigkeit ist, verbannt sein werden? Mit Sicherheit gibt es mehr als das zu tun, zu tanzen und wahrzunehmen.

Der Leser wird inzwischen das scheinbare Paradoxon in meiner Argumentation bemerkt haben: ich habe zu Beginn dieses Essay zu zeigen versucht, inwiefern der Körper weder durchschaubar noch in sich selbst erkennbar ist, dass der Körper nicht als Basis für Erkennung dienen kann und demnach der Tanz nicht die versprochene universelle Sprache der Gemeinschaft ist. Daraufhin habe ich beschrieben, wie der Körper in einer anderen Kultur verschiedenen Disziplinen und regimentalen Regimen unterworfen wird, die ihn als fremd und abstoßend verwerfen. Weiter habe ich zu erklären versucht, wie Fanon diesen Prozess der sensorischen Diskriminierung und Anklage der Verschiedenheit als vom verhassten Anderen verinnerlicht sieht; diese Verinnerlichung führt zu einer Entfremdung des dem Subjekt eigenen Körpers. Ausgehend von der Arbeit von Sally Ann Ness habe ich eine Kritik der Differenzierung der Körper, die als "anderen" gekennzeichnet sind, aufgestellt. Ness meint, dass der Andere im Bereich der Undurchsichtigkeit gedeiht, und das Scheitern der kulturellen Überlagerung nicht das Scheitern der epistemologischen Techniken ist, das Scheitern der Epistemologie ist vielmehr eine Konsequenz des "brutalen Faktums", dass dieser Andere tabüchlich völlig anders ist. Was ich vorgeschlagen habe, war, dass die Verschiedenheit des Anderen konstruiert ist und nach einer Problematikierung verlangt, vor allem wenn eine Ethik der inter-kulturellen Performance entleert werden soll. Schließlich habe ich festgestellt, dass es nicht genug ist, das Faktum der Verschiedenheit zu akzeptieren und ganz einfach den Anderen zu "respektieren". Folglich fordere ich eine gewisse

Undurchsichtigkeit des Körpers des Anderen heraus. Und in dieser Herausforderung schließlich erscheint das Paradoxon: denn, wenn ich zu Beginn meiner Argumentation meinte, dass der Körper nicht klar erkennbar sei, wie kann ich dann mehr als "Respekt" für die Undurchsichtigkeit dieses Körpers fordern?

Die Lösung dieses scheinbaren Paradoxons bedarf zweier Schritte: Zum einen des Herausgreifens spezifischer Beispiele aus den gegenwärtigen europäischen Tanzrichtungen, wo die "Konstruktion der Verschiedenheit" offensichtlich infelärend und ideologisch akzentuiert ist, und zum anderen der Diskussion dessen, was man eine "zentrierte" Form der kulturellen "Überlagerung" nennen könnte.

### *Entstellte Körper*

Meine Beispiele bei folgender Kennzeichnung der Verschiedenheit und der Konstruktion des Körperexzesses mag einige meiner Leser enttäuschen, ich werde nicht über indonesische Tänze in Berlin oder über Khatakal in Paris

*"Und der gefährlichste aller Mangel ist jener, nicht zu wissen, was zu tun ist und wie man sich in Gegenwart eines Körpers aus einer anderen Kultur zu verhalten hat"*

sprechen. Meine Beispiele sind strategisch aus einer uns näheren Umgebung ausgewählt, eben weil es mir darum geht, hervorzuheben, dass die Schaffung von Verschiedenheit keine körperliche Vielfalt benötigt, da sie eine ideologische Konstruktion ist, die das Auge betriegt und eine Blindheit des Intellekts und der Lage hervorruft. Ich werde mich auf Europa beschränken und auf die Schaffung von Unterschieden innerhalb dieses Kontinents.

1991 drang durch die Tür des Klapstuk Festivals in Belgien der zeitgenössische portugiesische Tanz massiv in die europäische Tanz-Szene ein. Damals war ich von den Organisatoren zu einem Seminar über Tanzkritik eingeladen worden, und gleichzeitig arbeitete ich als Dramaturg und Bühnenbildner für die portugiesische Choreographin und Tänzerin Viera Monteiro, deren Solo "Vielleicht könnte sie zuerst tanzen und

dann denken" beim Festival einen Preis gewinnen sollte. Zwischen Künstler und Kritiker stehend, hatte ich die privilegierte Position, den Einfluss der Darstellung von Körpern beobachten zu können, die gewissermaßen als exotisch oder verschieden gekennzeichnet waren und außerhalb ihrer Kultur tanzten.

Die Spannung zwischen dem Wunsch, die portugiesischen Tänzer in die Position eines exotischen Anderen einzubeziehen und die erhebliche Verwirrung, die ihre Darstellung in den



Francisco Camacho,  
gitarre Jacke Thom

Reihen der nordeuropäischen Kritiker und Vorsteller hervorgehoben hat, war erneut: Manteros Darstellung wurde als Porträt einer "portugiesischen Hautfarbe" wahrgenommen (und bald vermerkt). Dass Mantero zur Musik von Theodorakis Monk tanzte und sich im Teil ihres Solos auf eine Zelle von Beckett bezog, dass sie das vorangegangene Jahr in NYC verbracht hatte, um Tanz, Theater und Stimmtechniken zu studieren, schien den Kritikern irrelevant, denn sie wollten in ihr die Verkörperung der

mediterranen Weiblichkeit und Leidenschaft sehen (was immer das auch bedeuten mag). Nach der Premiere schlug ich eine Veränderung im Bühnenbild vor, ein Vorschlag der seitens der belgischen Produzenten auf Ablehnung stieß, denn es hätte das "Portugiesische" der Darstellung herausgeschnitten (die Veränderung wurde dann schließlich doch vorgenommen). Mantero hatte immerhin Glück, denn ihr unzweifelhaftes Talent kam dem Wunsch einer Gruppe von Produzenten aus Belgien, Holland und Frankreich entgegen, die ihre Arbeit finanzieren wollten. Während der Verhandlungen für die Koproduktion von Manteros nächsten Stücken aber gewann die Angst vor dem Anderen, jenes unheimliche Gefühl, das Freud so gut als Gefühl der Orientierungslosigkeit vor dem fast (doch nicht ganz) Vertrauten beschreibt, erneut die Oberhand und man stellte als Bedingung für die Finanzierung, dass Mantero mit einem "Dramaturgen aus dem Norden" arbeiten sollte.

Diese Bedingung, der "Dramaturg aus dem Norden", stellt einen unglaublichen Moment der kulturellen Angst vor dem Anderen dar. Offensichtlich eher ein Symptom als eine Forderung, wurde sie auch von den Produzenten selbst bald als absurd angesehen wahrgenommen, so dass die ermittelte Figur aus dem Norden sich nie materialisierte. Jedoch allein die Tatsache, dass dieses Anliegen überhaupt existierte und die Art wie es ausgedrückt wurde, ist belegend: denn ein solcher Anspruch lässt Grenzen entstehen, definiert verschiedene Ebenen und teilt Körper in allzu vertraute Kategorien: der Südeuropäer ist unverantwortlich, unkontrollierbar, für wirtschaftliche Investitionen gefährlich, während Vernunft, Verantwortungsbewusstsein und Kontrolle den nördlichen Teil Europas charakterisieren (was immer das geographisch auch bedeuten mag). Zum Glück konnte Mantero ihre Arbeit fortführen, ohne sich um Regelungen erschlachten zu lassen und entwickelte sie zu einem der eintausend und verwirrenden Tanzarten der Gegenwart. Einer anderen "Südeuropäerin", der spanischen Choreographin Monica Valenciano, deren Arbeit bei Klapstuk 91 vorgestellt wurde, sollte es anders ergehen: Ihre außergewöhnliche Arbeit wurde als altmodisches Stück "aus den 70er Jahren" abgetan. Diese milde Kritik, die dem Anderen vorwirft, "nicht mit der Zeit zu gehen" (doppelte zu spät zu kommen, kulturell und technologisch), ist ein viel beschriebenes Phänomen der Kulturtheorie: Es geht um die Ablehnung all dessen, das von irgendwo anders her kommt als dem Zentrum des Modernen, als ob Teile der Welt immer der Zeit

hinterherlaufen würden, als ob Synchronie von den Uhren der Dramatiker, Kritiker und Vorsteller aus dem Norden gemessen werden würde, als ob Chronologie eine Sache der Geographie sei.

Vor kurzem brachte, abermals in Lissabon, das Tanzfestival Danco na Cidade 96 eine Reihe von Leuten zusammen, die erstmals bei Klapstuk 91 dem europäischen Publikum vorgestellt worden waren. Vera Mantero, Francisco Camacho, Meg Stuart (das Festival selbst war von Monica Lapa, die selbst in Klapstuk getanzt hatte, ins Leben gerufen worden). Als Vera Mantero und Meg Stuart nebeneinander auf der Bühne saßen und über ihre Erfahrungen bei CrashLanding@Leuven sprachen, dachte ich über den portugiesischen Einfluss in der Arbeit von Stuart nach. Ihr Trio "Einstellung-Studie", ein Stück dessen "Neugier" und "soziale Relevanz" für die Gegenwart von den Kritikern unterzogen wurde, war zusammen mit zwei jungen portugiesischen Tänzern kreiert worden, den Choreographen Francisco Camacho und Carlota Lagido (Lagido entwarf auch die Kostüme für das zweite Stück von Stuart, "No Longer Ready-made"). Camacho selbst präsentierte bei Klapstuk 91 ein Solo, das als stark portugiesisch aufgenommen wurde (etwas, was für den Kritiker als kulturellen Überträger nie sehr vorteilhaft ist: Es ist nicht "zeitgenössisch" genug und nicht "exotisch" genug ... es ist "alt"). Ich dachte auch an Meg Stuart und wie wir einige Tage zuvor gemeinsam die letzte Choreographie von Francisco Camachos "Dom São Sebastião" gesehen hatten. Zum Schluss der Darstellung gingen Meg und ich hinter die Kulissen, um mit Camacho zu sprechen. Während wir ihm zu seinem Stück gratulierten, erschien eine amerikanische Organisatorin; sie sei sehr begeistert von Franciscos Arbeit, sagte sie, und hieß es für ein wundervolles Stück, sehr gut gemacht. Es folgte, einmal mehr, das "brutale Faktum" der Verschiedenheit: "Aber ... es ist so ... portugiesisch", sagte sie, "wie werde ich es präsentieren?"

In diesem Moment dachte ich an Federn: kleide die Tänzer in Federn, bemale ihre Körper, schließe sie in einen Käfig, las sie Fado singen und Wein trinken, stelle das dar, was man von dir erwartet, werde ein Mörder, verwandle deinen Körper, verrate deine Sprache, werde "wild" und "südländisch" der kulturellen Übertragung zubei, um sicher zu gehen, dass deine Verschiedenheit als Tatsache erkennbar ist, als reale Verschiedenheit, als Verschiedenheit, die wir alle wahrnehmen können und dabei glücklich sind, sie zu sehen ohne

irrtümlich zu sein, Empathie für sie empfinden zu müssen... Vielleicht wird deine Arbeit in diesem Fall etwas Respekt erlangen, einen trans-kulturellen Respekt, ähnlich wie man sie einem letzten Exemplar einer verschwundenen Tierart im örtlichen Zoo entgegenbringt, sie bewundert und streichelt, ich dachte an die Spiele der fortschreitenden Differenzierung, die zu nichts anderem führt als zu einer verzerrten Gleichgültigkeit und die Grauen vor dem kleinsten Anzeichen von kultureller oder geschlechtlicher Diskrepanz hervorruft: sind wir alle dazu bestimmt, Klone desselben Modells zu werden, dem "Verständnis" zuzuliebe? Sind die Körper als "nicht-modern" gekennzeichnet, als nicht-westlich, für immer dazu bestimmt, Klone desselben Modells zu werden, das der Westen entwirft, um ihre Position des Anderseits innerhalb des Systems des Vertrauten zu wahren?

Die Pathologie des heutigen europäischen Tanzpublikums (und unter Publikum verstehe ich auch Kritiker, Vorsteller, Produzenten aber auch einige Choreographen...) liegt in der Trägheit seines Blicks, im mangelnden Verlangen nach intellektueller Aktivität. In den letzten Jahren habe ich an Veranstaltungen zu Multikulturalität und Theater, Multikulturalität und Tanz teilgenommen, die voll von Worten und bei jeder Anwesenheit dieses glorifizierten "Anderen" waren, ich habe gesehen, wie die Arbeiten von außergewöhnlichen Choreographen, von Sanderu Kusano, Veta Martinez, Lin Hwai Min und vielen anderen Marketingagenten, Tanzkritikern, Organisatoren größtenteils darauf reduziert wurden, was sie als deren angebliche Ethnizität, nationalen Ursprung oder jede andere Art von Anderbarkeit ansahen. Diese Reduzierung ist ein Gefängnis, genannt als befriedender und gefeierter Diskurs. Es ist ein Gefängnis, das auf Schuld und einem völligen Mangel an Phantasie aufgebaut ist. Und der gefährlichste aller Mängel ist jener, nicht zu wissen, was zu tun ist und wie man sich in Gegenwart eines Körpers aus einer anderen Kultur zu verhalten hat, in einer Ansprache auf der internationalen Konferenz "Warum Theater?" an der University of Toronto im November 1995, ging es Julia Kristeva darum, genau das herauszufinden: dass eine der beunruhigendsten Pathologien der heutigen Gesellschaft das Nicht-Wissen ist, wie man (ethnologisch und verhaltensmäßig) vor dem Anderen zu sein hat. Es handelt sich demnach um ein Problem der Identität, aber auch, und zwar in großem Maße, um eine choreographische Frage der Identität: wie möchte ich, dass mein Körper mit dem Körper des Anderen in Beziehung tritt?

Was wir heute beobachten können, ist eine immer größer werdende Unterdrückung der mimetischen Fähigkeit, das Vorantreiben des Diskurses der kulturellen Verschiedenheit und ein brutales kulturelles Unverständnis. Das Problem liegt jedoch nicht im Objekt, sondern in den unkritischen Ansprüchen bezüglich dessen, was diese Übertragung bedeutet: es bedeutet so, ein Partner des tanzenden Körpers des Anderen zu sein und welche Rolle kommt dem Publikum zu?

Die einfache, jedoch grundlegende Tatsache, dass jede Performance in der Gegenwart und durch die Gegenwart (des Darstellens, des Publikums) existiert, impliziert, dass die Darstellung in dieser rituellen Gegenwärtigkeit ihre Ontologie, ihr ethisches Versprechen und ihre Kraft findet. In dieser Gegenwärtigkeit wird immer das Potential für eine Konfrontation liegen, für Missverständnis und Haus zwischen jenen, die darstellen und jenen, die zuschauen. Und doch liegt hier auch das Potential für das Zusammenkommen mit unserem eigenen Selbst. Folglich ist das Problem, das man fortan analysieren muss, nicht mehr, wer diese Körper auf der Bühne sind, die mich vor ihre Gegenwart stellen, sondern: Wie kann mein Körper im Publikum diese für mich tanzenden Körper zu meinen Partnern machen? Wie kann ich dieses heikle Moment des Mitbewohnens, das der Raum oder das Theater schafft, in ein Moment der Zusammenkommens und des Geschehens verwandeln? Das ist es, was der Bühne ihren Sinn verleiht. Und was all dem Tanzen sein Leben gibt.

New York, Dezember 1996 - Januar 1997

<sup>1</sup> Siehe Peggy Phelan (Phelan 1993) und Judith Butler (Butler 1990, Butler 1993)

<sup>2</sup> Für eine Kritik der Geschichte des Tanzes, der Theorie des Tanzes und der Anfänglichkeit der Tanzkritik an die Vision siehe (Franko 1995)


<sup>3</sup> Für eine außergewöhnliche Erklärung dieser "anderen Geschichte" der multikulturellen Darstellung und ihrer Verbindungen mit dem Kolonialismus und Exotismus des Fremden als der Andere-als-Spektakel, siehe Coco Fusco "The Other History of Intercultural Performance" (Fusco 1995)

<sup>4</sup> Siehe die exemplarische Ethnographie von Sally Ann Ness zu einer philippinischen Gemeinschaft (Ness 1992)

## Bibliographie

- Austin, J.L. 1962. *How to Do Things With Words*. Second Edition ed. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York and London: Routledge.
- Chauhan, Una. 1996. *The Future of the Hyphen: Interculturalism, Textuality, and the Difference Within*. In *Interculturalism and Performance*, edited by B. Manuella and G. Dasgupta. New York: PAJ Publications.
- Fanon, Frantz. 1967. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press.
- Foucault, Michel. 1977. *Discipline, Genealogy, History, in Language, Counter-memory, Practice*, edited by D.F. Bouchard. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Fox, Richard G., ed. 1991. *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Edited by D.W. Schwartz. *Journal of American Research, Advanced Seminar Series*. Santa Fe, New Mexico: School of American Research.
- Franko, Mark. 1995. *Dancing Modernism? Performing Politics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Freud, Sigmund. 1963-73. *The Uncanny*. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, edited by J. Strachey. London: Hogarth Press.
- Fusco, Coco. 1995. *English is Broken Here*. New York: New Press.
- Ness, Sally Ann. 1992. *Body, Movement, Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ness, Sally Ann. 1996. *Observing the Evidence Fall: Difference Arising from Objectification in Cross-Cultural Studies of Dance*. In *Moving Works: Re-Making Dance*, edited by G. Morris. New York and London: Routledge.
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.
- Rushdie, Salman. 1992. *The Satanic Verses*. Dover, Delaware: The Consortium, Inc.
- Said, Edward W. 1994. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Young, Robert J.C. 1995. *Colonial Desire: Hybridity in theory, culture and race*. London and New York: Routledge.
- Aus dem Englischen von  
**JOANA CONSTANTIN**

PHANU DEPERT ist  
Kritikerin,  
Tanzkünstlerin und  
Dancework (Reg  
Stuart und  
Bonnie G. Goss)  
Der Zeit arbeitet  
an der selbst  
Diskussion  
"Working without  
the colonial  
Mind" an der  
University New  
York.



# Virtuelle Theaterkörper

Hans-Thies Lehmann

*Tatsache ist: der Körper ist kulturell kodiert, war es schon immer, sein Schmuck, seine Pflege, sein Training Bestandteil seiner "Natur"*

Die Nektivität, einen "substanziellen" Körper anzunehmen, den man nur wiederfinden, beheilen, in Harmonie bringen muss, ist weitverbreitet, noch immer. Während feministische Theorie sogar das kulturell konstruierte der Gender-Identität erörtert, schwebt "der" Körper weiterhin als trügerisch lockendes Idealbild dem Bewusstsein vor. Als tiefe Wahrheit, als Natur womöglich, als Ort perfektionierter Lust vorgestellt, wird er zum paranatologischen Objekt dauernder Andacht und Furcht, wird kolonisiert, um ihn aus dem Status einer wesentlich unverfügbaren Gegebenheit zu befreien und zum Objekt geistiger Gestaltung zu machen. Von der möglichst sportiven Perfektion des Körpers, von seiner Schönheit mittels styling und, wenn das nicht mehr hilft, Sexotechniken als Teil von life style vergrünelt man sich (besser:

versprechen die interessierten Industrien ihren Kunden) den ultimativen Genuss gelungenen Lebens. Diesen Veranstaltungen mit dem reaktionären Lob der Natürlichkeit zu antworten, ist allerdings um keinen Deut besser oder angenehmer. Tatsache ist: der Körper ist kulturell kodiert, war es schon immer, sein Schmuck, seine Pflege, sein Training Bestandteil seiner "Natur". Diese besteht nicht nur aus der langsam verfallenden Hülle und dem darin verborgenen Organismus, sondern ebenso aus Habitus, Bewegungsrhythmus, gestischen und mimischen Ausdruck, Aura der Stimme und Kleidung, genauer: Kostümierung. Der Körper ist also selbst schon Bühne und Szene, ist schon an sich Theater. Eine ganze Reihe von künstlerischen Tendenzen vom abstrakten Expressionismus und action painting bis body art hat in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Unterdrückung und Entfremdung des Körpers als Bestandteil politischer Unterdrückung thematisiert und aufzuheben versucht: die Zeit des lebendigen Körpers sollte die tote, gezerrte Zeit des Werks ablösen, Erlebnisintensität als Korrektur der zivilisatorischen Mässigung des Affektlebens wiedererweckt werden.

Der Weg "zurück zur Natur" ist freilich verlegt, um der Entfremdung zu entrinnen, die im Wechselspiel zwischen trügerischer Verheissungen von Verfügung, Gewissheit, Kontrolle des Körpers auf der einen und Erfahrung von Fremdheit und Leere auf der anderen Seite sich manifestiert. Kleist wusste, dass eine neue Anmut nur durch die Mechanik hindurch zu erhoffen ist, Benjamin, dass vom Paradies her ein Stumm in die Zukunft treibt, der kein Stehenbleiben und Sammeln zulässt. Keine in sich identische Gegen-These zum Prozess der Zivilisation ist haltbar, und sei die letztere noch so terroristisch.

Unterdessen bleibt es die Möglichkeit der Kunst, und wo es um den lebendigen Körper geht, vor allem die Möglichkeit der Künste der Performance, ein Allud und einen Überschuss gegenüber den normierten Körperbildern zu artikulieren. Es ist nicht das Phantasma des natürlichen, sondern das Theater-Spiel künstlich inszenierter Körper, was intensive Wahrnehmung ermöglicht, die bemerkenswerterweise auch kulturelle Grenzlinien zu überschreiten vermag. Der Theaterkörper ist nicht nur oberflächlich (wie im Alltag), sondern qua Arbeit des Schauspielers an sich selbst durch und durch artifiziell ausgerichtet. In

R. Wilson:  
Nantes April 1990,  
photo: Brigitte  
Marla Meyer

choreographischer und kinästhetischer Disziplin, in der bewussten Ausstellung seiner Zeichen gibt er sich nicht als Fülle körperlicher Präsenz, sondern als gebrochene Chiffre, als Abstraktion. Der Theaterkörper wird – im postdramatischen Theater mehr als in der Tradition des dramatischen Theaters – konkret durch einen doppelten Coup: die „Sprache“ des Theaterkörpers wird einerseits abstrakt und allgemein (normalistische Tendenz) und macht gerade dadurch etwas von der anthropologischen Gemeinsamkeit fühlbar (zum Beispiel die Körpermechanik in der Slow motion Technik). Oder es erhält im Gegenteil die einmalige, vielleicht „unpassende“ Körperlichkeit einer idiosynkratischen Schauspielerspezifität einen Ort. In beiden Fällen weigert sich der Körper des Theaters, „den“ Körper im Sinne einer Repräsentation darzustellen. Er mediert die nominierende, missregulierende Macht des Körpers, die mit aller Repräsentation verbunden ist. Während die Idealkörper der Medien und Werbung genau diese Macht der Repräsentation ausüben sollen, die Möglichkeit der Identifikation der Zuschauer mit dem Körper der Spieler wird jedoch so nicht etwa aufgehoben, sondern nur tiefgreifend verändert. War der Schauspieler im dramatischen Theater ein Spiegel, in dem der Betrachter sein kulturell normiertes Körperschema scheinhaft wiederfand (Norm und Norm gefüllt sich gern), so könnte man den Körper im neuen Theater eher mit einer Pinwand vergleichen, an die verschiedene Projektionen der Betrachter ihre Fragmente einer Sprache der Wünsche anheften können.<sup>1</sup>

Der dramatische Prozess spielte sich zwischen den Körpern ab, der postdramatische Prozess spielt sich am Körper ab. An die Stelle des mentalen Duells, das der physische Mord, das Bühnenduell nur scheinhaft übersetzt, rückt die körperliche Motorik oder ihre Behinderung, Gestalt oder Unkörplichkeit, Ganzheit oder Partialisierung. War der dramatische Körper der Träger des Agons, so stellt der postdramatische das Bild seiner Agonie. Das unterbindet alle gemächliche Repräsentation, Darstellung und Interpretation mit Hilfe des Körpers als bloßen Mittel. Der Schauspieler muß sich stellen. Der Idee einer „Komposition“ der dramatischen Person setzt Valère Novarina entgegen, daß sich vielmehr auf der Bühne Dekomposition des Menschen ereigne.<sup>2</sup> An die ausäpplende Theaterleistung tritt aufgrund dieser Verschiebung eine neue Aufgabe heran. Sie müssen lernen und üben, was in anderen Theaterkulturen selbstverständlich war, den Körper neu zu erleben, zumal die Gesetze seiner Intensität. Eugenio Barba, der sich zunächst Grotowski angeschlossen hatte und in dessen „Theater der 13 Reihen“ Assistent gewesen war, studierte die Kathakali Schule in Indien und gründete

1964 sein Odin Teatret und später ein Theaterlaboratorium, das im Sinne einer „Theateranthropologie“ nach den Gesetzen der intensiven Körperpräsenz des Schauspielers forschet. Barba gehört durch die Vielzahl seiner öffentlichen Auftritte und Vorlesungen, Workshops und Schriften zu den einflussreichsten Verfechtern einer neuen Körperlichkeit des Schauspielers. Der Körper gilt ihm als „kolonisiert“. Er benötigt ein konsequentes Training, das nicht einfach Befreiung zum spontanen Ausdruck, sondern zunächst, so Barba, eine „zweite Kolonisierung“ bedeutet, aus der eine gesteigerte körperliche Expressivität, Präzision, Spannung und damit Präsenz entsteht. Barba übergibt ganz buchstäblich das Drama, das zwischen verkörpern und dramatisieren stattfindet, dem organischen Körper: „Der kreative Prozess des Schauspielers kann ganz abstrahiert vollzogen werden. Er kann seinen Körper in verschiedene Teile zerlegen und wieder zusammensetzen und erreicht dadurch dramatische Effekte, eine Konfliktualität oder Intension und Ex tension, indem er verschiedene Teile seines Körpers zueinander sprechen läßt. Mittels einer physischen Dialektik stellt er ein Bild her, das die emotionalen, begrifflichen und psychologischen Spannungen sichtbar macht.“<sup>3</sup>

Der lebendige Körper ist ein komplexes Netz von Triebbestetzungen, Intensitäten, Energiepunkten und Strömen, in dem sensorimotorische Abläufe mit aufgespeicherter Körpererinnerung, Codierungen mit Schocks koexistieren. Jeder Körper ist mehrere: Arbeitskörper, Lustkörper, Sportkörper, öffentlicher und privater Körper, Körper des Fleisches und des Geistes.<sup>4</sup> Die kulturelle Vorstellung von dem, was „der“ Körper sei, unterliegt „dramatischen“ Wandlungen, und Theater artikuliert und reflektiert solche Vorstellungen. Es stellt Körper dar, und hat zugleich Körper als wesentlichstes Zeichenmaterial. Doch in dieser Funktion geht der Theaterkörper nicht auf: Im Theater ist er ein Wert sui generis. Gleichwohl blieb vor der Moderne die physische Realität des Körpers prinzipiell beiläufig. Der Körper war dankbar hingenommene Gegebenheit. Er wurde, häufigest gewundene Naturbeobachtung am Menschen (Rudolf zur Lippe) diszipliniert, trainiert und geformt für des Signifikanzdienst, war aber kein autonomes Problem und Thema des dramatischen Theaters, in dem er vielmehr als solcher eine Art quasi-eternum blieb. Das ist nicht ohne Grund, entstand Drama doch wesentlich durch die Abstraktion von der Dichte des Materiellen, durch „känstliche“ Konzentration auf „geistige“ Konflikte – im Unterschied zur epischen Ullast zum konkreten Detail. So erscheint Sexualität als Liebe, Schmerz und Hinfälligkeit als Tod und „Leiden“. Das neue Theater bewegt sich dagegen auf einer Bahn, die

von der Abstraktion zur Attraktion führt, wobei das Geheimnis der Attraktion des Körpers wiederum in einer anderen Weise von Abstraktion auszufließt. Schon Eisenstein diskutiert dieses Thema, wo er von der „Montage der Attraktionen“ spricht. In ihr werde es schwierig, „abzugrenzen, wo das Gefühlssein durch die edle Gesinnung des Helden aufricht (das psychologische Moment) und das Moment seiner Annuit als Person beginnt (d.h. seine erotische Wirkung)“.<sup>5</sup>

Gewiss war die Attraktion, die von Spielern, Tänzern oder Sängern ausging, immer schon ein Lebenswider der Aufführung. Die körperliche Erscheinung der Stars, ihre Eleganz und Schönheit (oder ihre ebenso gekorente komische Untheilbarkeit) machten den Theatergenuss aus – und oft mehr als die dargebotene Dramatik. Aber vor der Moderne wurde Körperlichkeit nur in

*War der Schauspieler im dramatischen Theater ein Spiegel, in dem der Betrachter sein kulturell normiertes Körperschema scheinhaft wiederfand (Norm und Norm gefüllt sich gern), so könnte man den Körper im neuen Theater eher mit einer Pinwand vergleichen, an die verschiedene Projektionen der Betrachter ihre Fragmente einer Sprache der Wünsche anheften können*

Ausnahmefällen, die die Regel seiner diskursiven Ausgrenzung bestätigen, zum ausdrücklichen Gegenstand der Phallus der antiken Komödie, Philetos Wundschmerz, die polter- und höllische Qual im christlichen Theater, Gloucesters Buckel, die Krankheit des Woyzeck. Mit der Moderne wurden dagegen Sexualität, Schmerz und Krankheit, körperliche Andersartigkeit, Jugend, Alter, Hautfarbe (Wedenkind, Jahn) „hoffähige“ Themen. Die „Vielheit von Mensch und Maschine“ (Heiner Müller) begann in der historischen Ausgrenzung mit Verknüpfungen des Organischen und Mechanischen. Sie setzt sich im Zeichen der neuen Technologien fort und greift umfassend die Menschenkörper, der, verschaltet mit Informationssystemen, auch im postdramatischen Theater neue Phantasmen ausbrütet.



Während die Perspektive auf utopisch rationale gesellschaftliche Organisation in der räumlichen Organisation von Bühnenräumen "theatralisch Ballett" oder in der Flächenorganisation Modians mitgesetzt war, geht den technologisch vermittelten Wunsch- und Schreckensmaschinen der Gegenwart der (k)amerale Zug ins Utopische ab. Scharflos werden erscheinen spielen eines technisch intervenierten Körpers die grossen Körperbilder zwischen Organismus und Maschine; die theatrale Anmut der menschlichen Gestalt in der Slow Motion Wilkies, dessen Theater sich durch die Adaptation einer technischen (Hilfs-)Verfahrensweise der Schwerelosigkeit und Grazie der Kleinsten Marionette annähert; die "Umkehrung" des Blicks zwischen Live-Präsenz und Videobild des

liegt auf der Hand. Was ihm etwa an Anmut anheftet, wird zugleich bedeutend, "Zeichen für": Fitness, Zugehörigkeit, Erfolg, Status usw. Schmal ist die Bahn, auf der das Theater den Körper zwischen sinnvoller Zeichenhaftigkeit und einer Körperlichkeit als Zeichen zur Geltung bringen kann.

Die Sinnlichkeit der Bühne ist von Hause aus dem Sinn nicht wohlgesonnen. Was wird erst werden, wenn die an sich schon "desamantelnde" Wirklichkeit des Körpers in Schmerz und Lust (für Lacan unüberwindbare Grenzen des Diskurses überhaupt) selbstreferentiell zum Thema des Theaters erwählt wird? Eben das geschieht im postdramatischen Theater. Es macht den Körper selbst und den Vorgang seiner Betrachtung zum theatertheoretischen Objekt. Weniger als Signifikant, denn als Provokation taucht er auf. In der Kunstreligion der Antike war der schöne Körper zuletzt ein solcher Eigenwert, freilich als Sinnmaterialisierung, gewesen. Danach hatte er Unkörperliches zu bedeuten. Es bedurfte der Emanzipation des Theaters als einer eigenen Dimension der Kunst, um zu erlauben, dass der Körper, ohne ein Dasein als Signifikant zu fröhen, Agent Provocateur einer sinnfreien Erfahrung sein kann, die nicht auf Gegenwärtigkeit eines Realen und einer Bedeutung geht, sondern Erfahrung des Potenziellen ist. Der Körper öffnet, indem er in einer Auto-Geld nur auf seine Präsenz weist, die Lust und Angst eines Blicks in die paradoxe Leere des Möglichen: Theater des Körpers ist Theater des Potenziellen, das sich in der Theatersituation an das unplanbare Zwischen-den-Körpern wendet und das Potenzielle als drohenden Irrtum, wie Lyotard es im Konzept des trübenden denkt, aber zugleich als Versprechen zur Geltung bringt.

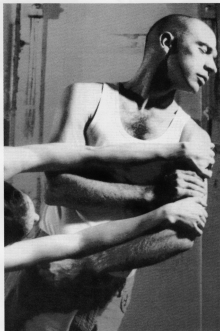
Diese Überlegung zum postdramatischen Körperbild findet neuen Stoff in einem Essay des Literaturwissenschaftlers Michael E. Spalen, der in der neuesten Ausgabe der Zeitschrift *Leitende* erschienen ist und in dem der Begriff der "Potenziation" entwickelt wird. Noch immer neigen wir dazu, heißt es dort, die Zukunft als einen Raum anzusehen, in dem es zur Aktualisierung und Realisierung kommt, während die Ideen, Ideale, Entwürfe dem Bereich der Gegenwart angehören. Im Grunde wird so die Zukunft nur immer als künftige Gegenwart gedacht. Dagegen gelte es, unseren Sinn zu schärfen und zu entwickeln für die Möglichkeitsdimensionen als Wert an sich selbst. Das Potential, die Möglichkeit sollte nicht nur als Vorstufe zur Wirklichkeit zu begreifen sein. Worum es geht, ist eine "Potenziation der Realität", "das unaufhörliche Produzieren immer neuer Möglichkeiten, die nicht die Realisierung fordern, die ihren eigenen

Wert und ihre Wirkung haben, indem sie Möglichkeiten bleiben". "Nicht-Erfülltheit", sogar "Nicht-Erfüllbarkeit" gehören dazu, die Zukunft würde stets im Konjunktiv belassen. Das Theater scheint mir ein exquisiter Bereich eines Potenzi zu sein, die diesem Gedanken Epochen entspricht, dass unsere Auffassung von Zeitprozessen sich von einem isolierten Indikativen zu einem konjunktiven Denken entwickelt und entwickelt muss. Epochen schreibt: "Potenziation ist eine Zunahme der Möglichkeitsgrade in der Wirklichkeit selbst, der Prozess der Verwandlung von Fakten in Wahrscheinlichkeiten, von Theorien in Hypothesen, von Behauptungen in Vermutungen."<sup>3</sup> Ein solches Theater der Zunahme der Möglichkeitsgrade ist das Konzept, das den Möglichkeiten eines postdramatischen Theaters der Körper entspricht. Tatsächlich leben wir in einer mehr und mehr in diesem umfassenden Sinne potentiellen, mehr möglichen als wirklichen Realität. Die neuen virtuellen Realitäten drücken das am massiven aus. Dass die Kultur im allgemeinen auf ein "Anwachsen der Möglichkeitskomponenten" zielen müsste, ist für das Theater, verstanden als offener Prozess von Performanz, der nicht schließt, sondern Potentiale eröffnet, von besonderer Bedeutung. Dem Fehlen der "vollen" erfüllten Gegenwart als Wirklichkeit, dem Indikativen fehlt die Zukunft. Vielmehr sind im Theater gleichsam konjunktive Erfahrungen zu kultivieren, die nicht auf Aneignung einer Realität, eines Bestehenden, eines Wissens, einer Idee zielen, sondern auf einen Raum der Unbestimmtheit und polygen Vielfalt, für den in "Postdramatisches Theater" unter anderem die Idee der - stets virtuell bleibenden - "Darstellbarkeit" im Unterschied zu und quer zu jeder Darstellung und damit Rest-Schreibung vorgeschlagen wird.<sup>4</sup>

Zeichnet sich der postdramatische Körper durch seine Präsenz aus, nicht etwa durch seine Fähigkeit zu bedeuten, so wird seine Fähigkeit bewusst, alle Semiose zu stören und zu unterbrechen, die von Struktur, Dramaturgie und Sprachraum ausgehen mögen. Seine Anwesenheit ist deshalb stets - Sinn-Aus. Er lässt auftauchen, was Roland Barthes bei der Photographie das punctum nennt. Er unterscheidet die Einstellung des "studium" (d.h. wie in der Werbung eine ins studio so viel wie befähigter Eifer, Informationswunsch) von dem, was eigentlich fasziniert. Das ist das "punctum", das zufällige Detail, die Einzelheit, eine nicht rationalisierbare Eigenheit am Abgebildeten, ein undefinierbares Moment. Auf dieses Punctum führt postdramatisches Theater den Zuschauer hin: auf die opake Sichtbarkeit der Körper, auf ihre unbegreifliche, vielleicht triviale Besonderheit, die begrifflich zu benennen

## Die kulturelle Vorstellung von dem, was "der" Körper sei, unterliegt "dramatischen" Wandlungen, und Theater artikuliert und reflektiert solche Vorstellungen

Körper; der durch technologische Verfahren (Close up, Slow up) veränderte Blick auf Körperbilder. Ein tieferer Grund für dieses Bestreben, den Akzent von der Abstraktion zur Attraktion zu verschieben, dürfte in der Absicht zu finden sein, mit theaterlicher Körperlichkeit der Endkörperlichkeit entgegenzuwirken, die allenorts zu beobachten ist und auf dem Umweg über die oberflächliche totale Sexualisierung des Körper vom Begehnen und vom Broschieren. Rüdiger Schüttgen schreibt: "Von der geistlichen Reduplikation der nicht zu sprechenden, haben wir es heute schon mit einer faktuellen Reduplikation der Bilder und Erfindungsweisen des Körpers zu tun (...). Die Großaufnahme eines Gesichts ist ebenso obszen wie ein von nahe beobachtetes Gesichtsteil (...). Wir suchen die Wunschverfüllung in der technischen Verknüpfung des Körpers und erleben seine Verknüpfung in Partikularität (...). Es geht heute nicht einmal mehr darum, einen Körper zu haben, sondern an seinen Körper angeschlossen (connected) zu sein (...). Selbst im Nachbuckel thronen man in der schließlichen Bar über der Tanzfläche wie Flugboten an ihnen Radargeländen über den Landesbahnen..."<sup>5</sup> Das Übrige bei dieser paradoxen Entfremdung durch die Dauerpräsenz sexualisierter Körperbilder der Körper zugleich wieder ein Zeichenträger par excellence wird,



man unfähig bleibt. Das Konzept der theatralen Kommunikation qua Körper wandelt sich drastisch. Der Körper "trifft" den Zuschauer weniger als Information denn als Mitteilung – so wie man von Kräften sagt, dass sie sich einem Gegenstand mitteilen. Solche Kommunikation entspricht eher dem Modell einer "Ansteckung" durch das Theater, wie es Artaud in "Das Theater und die Pein" als Metapher für die magische Wirkungsweise des Theaters phantasierte. Kommunikation als Ansteckung wie durch einen Bazillus ist nicht Übertragung von Information, sondern konvert einer mimetischen Verschmelzung und "Teilhabe" gleich. Man könnte sagen, dass die Dynamik, die

einmal das Drama als Verkaufsform unterhielt, in den Körper, in seine "banale" Vorhandenheit übergeben ist. Eine Selbst-Dramatisierung der Physis geschieht. Der Impuls des postdramatischen Theaters, intensivierte Präsenz ("Epiphanien") des menschlichen Körpers zu realisieren, ist ein Bestreben nach Anthropophasie. Im Paradigma des postdramatischen Theaters kann es jedoch keinen "Humanismus" geben, wenn man darunter die Behauptung eines irgendwie gearteten Ideals "des" Menschen versteht. Sets wird es um das Erscheinen eines besonderen, bestimmten, realen einzelnen Menschen gehen, um die Unverwechselbarkeit seiner Geste, seiner Lebendigkeit in einer realen Zeit, der

begrenzten Zeit des Theaters als Spiel. Das macht das Partikulare auf neue Weise absolut, eröffnet der Physis ein Äquivalent der antiken Theophasie. Dagegen verweigert sich der Körper der zweideutigen, weil mit dem Tonreich verwechselbaren "Ewigkeit" der fiktiven Existenz in der Repräsentation. Aus dieser Grundposition entspringen eine Serie verschiedenartiger Körperbilder im neuem Theater, die sämtlich auf die im Theater gegebene Realität radikaler Potenzialität weisen, das TheatReale

*"Das Konzept der theatralen Kommunikation qua Körper wandelt sich drastisch. Der Körper 'trifft' den Zuschauer weniger als Information denn als Mitteilung – so wie man von Kräften sagt, daß sie sich einem Gegenstand mitteilen"*

<sup>1</sup>Das Folgende basiert auf einzelnen Abschnitten aus Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, Verlag der Autoren Frankfurt am Main 1999, Kapitel „Körper“

<sup>2</sup>Julio Rosarino: Le théâtre des paroles. Paris 1988, S. 22 und 24: "L'acteur n'est pas un interprète parce que le corps n'est pas un instrument." Und: "L'acteur n'écoute pas mais s'exécute, interprète pas mais se pénètre, s'incarne pas mais fait tout son corps résonner. Ce n'est pas son personnage mais s'incorpore le corps civil maintenu en ordre, se suicide. C'est pas d'être composition d'un personnage, c'est de la décomposition d'un homme qui se fait sur la planche."

<sup>3</sup>Eugenio Barba und Ben Nagel Rasmussen: Bemerkungen zum Schwingen der Schrift, hg. v. C. Felle und W. Ybema. Frankfurt am Main 1988, S. 39.

<sup>4</sup>Roland Barthes unterscheidet verschiedene Körper im Körper: zumal den Lust- vom Arbeitskörper. Vgl. Roland Barthes: Die Lust am Text, Frankfurt am Main 1988.

<sup>5</sup>Senjo M. Eisenstein: Montage der Attraktionen. In: Texte zur Theorie des Films, Stuttgart 1973, S. 48.

<sup>6</sup>Vgl. Jean Baudrillard in: Ars Electronica (Hg.), Philosophien der neuen Technologie, Berlin 1989, S. 106-119.

<sup>7</sup>Lette 47, Winter 1999

<sup>8</sup>Lehmann, a.a.O., S. 440ff

B. Wilson  
Seems And Sings  
photo: Brigitte  
Maria Meyer

WILSON, BRIGITTE  
BRIGITTE  
ist Professor für  
Theaterwissen-  
schaften an der  
Johann Wolfgang  
von Goethe  
Universität,  
Frankfurt am Main.  
Seit 2000 ist  
sie, Prof. Dr. Ingrid  
Klein, Professorin für  
Theater und  
Kultur, ist eine  
Bühne über  
Theaterformen  
seit 1970.



# Körper, Theorie und Ideologie im Diskurs der Theateranthropologie

Aldo Milohnić

**I**m vorliegenden Aufsatz werden die theoretischen und ideologischen Dimensionen des Diskurses der Theateranthropologie behandelt. Unser Hauptinteresse betrifft also jene theoretische Ebene bzw. die Analyse jener Theorieproduktion, die die praktischen Versuche einer anthropologisch orientierten Theaterforschung begleitet hat. Mit anderen Worten, der vorliegende Aufsatz liefert keine Analysen von Inszenierungen, von praktischen Untersuchungen verschiedener theatralischer und paratheatralischer „Laboratorien“, sondern beschäftigt sich ausschließlich mit Texten, die einen methodologisch-theoretischen Rahmen der Theateranthropologie bilden sollten. Besonders Aufmerksamkeit verdienen einige von Eugenio Barba eingeführten Begriffe (Prä-Expressivität, widerkehrende Prinzipien ...), die die Entwicklung der modernen Theateranthropologie wesentlich geprägt haben. Bei der Analyse der ideologischen Voraussetzungen des Begriffs „energie“, werden am Rande auch einige andere anthropologische Diskurse berührt, die an diesem fragwürdigen Konzept partizipieren oder partizipieren (Tadashi Suzuki, Richard Schechner).

## Körpertechniken

Der Begriff „Techniken des Körpers“, wie er von Marcel Mauss<sup>1</sup> in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts in die Anthropologie eingeführt worden ist, hat die Theateranthropologie stark beeinflusst, vor allem den bedeutenden Theaterreformer der 60er Jahre Jerzy Grotowski und noch mehr seinen Schüler Eugenio Barba. Mit dem Konzept der Körpertechniken kann das Wesentliche des Körper-in-der-Gesellschaft bestimmt werden bzw. „die Weisen, in denen sich die Menschen in der einen wie der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen“<sup>2</sup>. Die Körpertechniken sind nach Mauss der körperliche „Habitus“, der von der Gesellschaft durch unterschiedliche familiäre, erzieherische, kulturelle, moralische u.a. Systeme in die Körper ihrer Mitglieder eingepreßt wird. Mauss betont insbesondere die Tradition als eine Voraussetzung für Körpertechniken, die sie für Nachahmung und Übertragung verantwortlich ist. Die Körpertechniken unterteilt er in verschiedene Kategorien: Hinsichtlich des Geschlechts, des Alters, der Wirkungskraft und der Übertragungsart. Mauss stellt das Konzept der Körpertechniken auf didaktische Weise dar und führt deshalb einige

illustrative Beispiele an, wie z.B. die Techniken des Schwimmens, Gehens, Laufens, der Handbewegungen usw. Mauss spricht allerdings nicht explizit über künstlerische Techniken (außer indirekt, wenn er über Tanztechniken spricht), denn in seinem System ist jede Technik eine Technik-in-der-Gesellschaft, also eine von der Gesellschaft bestimmte Technik. Oder, wie es Claude Lévi-Strauss in der „Einführung des Werks von Marcel Mauss“ ausdrückt: „Vermittelt durch die Erziehung von Bedürfnissen und körperlichen Tätigkeiten prägt sich die soziale Struktur den Individuen auf“<sup>3</sup>.

Eugenio Barba hat das Konzept der Körpertechniken von Mauss als Grundlage für seine anthropologische Untersuchung des Theaters gewählt. Genauer gesagt hat er nicht nur Mauss' Konzept angewendet, sondern es auch wesentlich verändert. Ein derartiger Eingriff scheint destruktiv in das theoretische System ein, aus dem Barba sein Instrumentarium schöpft.

Er schreibt: „Im Rahmen einer organisierten Vorstellung [sogenannte] organisatorische Orientierung ist die körperliche und geistige Präsenz des Schauspielers an Prinzipien, die von jenen des Alltagslebens verschieden sind.“<sup>4</sup> Barba unterteilt die

Körpertechniken in drei Grundformen: alltägliche Techniken (techniche quotidiane), wie sie im Alltagsleben vorkommen, virtuose Techniken (techniche del virtuosismo), die z.B. von Zirkusakrobaten praktiziert werden; und nicht-alltägliche Techniken (techniche extra-quotidiane), wie sie im Theater gezeigt werden.<sup>1</sup> Die nicht-alltäglichen Techniken sind das privilegierte Objekt der theateranthropologischen Forschungen, denn "die kulturelle Analyse zeigt, dass in diesen Techniken einige Prinzipien immer wiederkehren [principi-come-ritornello]"<sup>2</sup>. Zu diesen universellen Körpertechniken kann man sich durchkämpfen, indem man sie theoretisch isoliert, sie von der Hülle des Individuellen (Psychologie) und des Gesellschaftlichen (Soziologie) abstrahiert:

"Die Arbeit des Schauspielers verbindet drei verschiedene Aspekte zu einem einzigen Bild. Diese drei Aspekte entsprechen drei Ebenen, die sich problemlos unterscheiden lassen. Der erste Aspekt ist individueller Natur. Der zweite umschließt all jene, die in Stücken derselben Gattung auftreten. Der dritte Aspekt betrifft Schauspieler unterschiedlicher Zeiten und Kulturen in gleicher Weise. Es geht also um folgende drei Aspekte:

- 1) Die Persönlichkeit des Schauspielers, seine Sensibilität, seine künstlerische Intelligenz, seine soziale Individualität - also all das, was den einzelnen Schauspieler einmalig und unwiederholbar macht.
- 2) Die Besonderheit der Bühnentradition und des kulturhistorischen Kontexts, vermittelt durch die unwechselbare Persönlichkeit des Schauspielers zum Ausdruck kommt.
- 3) Der Einsatz von Körper und Geist, sofern er nicht-alltäglichen Techniken folgt; diese gründen auf Prinzipien, die transkulturell immer wiederkehren."<sup>3</sup>

Die wiederkehrenden Prinzipien bilden die Prä-Expressivität (pre-espressività), und gerade das prä-expressive Verhalten auf der Bühne (in einer organisierten Vorstellung) ist nach Barbas Überzeugung das eigentliche Objekt der Theateranthropologie. Es scheint, dass die Prä-Expressivität in Barbas Theateranthropologie die Rolle einer universellen Institution spielt, die von Anthropologen eigentlich dem Instanzbereich zugeschrieben wird. Das Prä-Expressive ist eine Sammlung von Prinzipien, die in jenen Theatertraditionen zu finden sind, die "organisierte Vorstellungen" kennen. Diese Prinzipien sind universell, das bedeutet, dass der Körper auf der Bühne - bei genügender Abstraktion - in Einklang mit diesen Prinzipien agiert.

## *Soziale Individualität, Prä- expressivität, symbolische Systeme*

Noch ehe wir mit der Analyse von Barbas Verständnis der Körpertechniken im Theater fortfahren, müssen einige Probleme hervorgehoben werden, die sich aus einer derartigen Interpretation der Körpertechniken ergeben.

1. Wenn Barba über den individuellen Aspekt des Handelns des Schauspielers schreibt, "intenzionierte" er einen Widerspruch, der durch seine Gliederung in individuelle, gesellschaftliche und universelle Aspekte hervorgebracht wird. Die "soziale Individualität" des Schauspielers ist eine Kontradiktion, es ist ein Syntagma, in dem zwei Wörter semantisch so gestellt sind, dass sie einander widerlegen. Das Gesellschaftliche und das Individuelle sind Ebenen, die "nicht im Verhältnis von Ursache und Wirkung zueinander stehen (gleichgültig im Übrigen, welche Position man ihnen zuweist)". Die psychologische Formulierung ist nämlich "nur eine Übersetzung einer eigentlich soziologischen Struktur auf die Ebene des psychischen Lebens des Individuums".<sup>4</sup> Wenn es etwas gibt, das dem Schauspieler Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit verleiht, dann ist es sicher nicht seine "soziale Individualität".

2. Barbas Prä-Expressivität würde wohl kaum die Prüfung auf Universalität bestehen. Wenn ein Anthropologe über die Universalität des Inzestverbots schreibt, beschränkt er sich nicht auf Kontinente, Staaten oder Traditionen. Er bezieht sich sowohl synchron als auch diachron auf alle bekannten Gesellschaften. Barba umgeht zwar die fragwürdige Unterscheidung zwischen dem Theor des "Wesens" und dem des "Seins", er begrenzt aber die Gültigkeit und Anwendbarkeit seiner Theorie der Prä-Expressivität auf den Schauspieler des "Nordpols", während er den Schauspieler des "Südpols" ausschließt, denn dieser leidet unter einem Mangel an Konvention und agiert in keiner "organisierten Vorstellung". Barba unterlässt jedoch die Erklärung seiner Behauptung, dass letzterer nicht über ein Repertoire genau definierter Regeln verfügt: er erklärt auch seinen Begriff einer "organisierten Vorstellung" nicht, der somit auf der Ebene einer ideologischen Voraussetzung bleibt. Wie kann man also über universelle, wiederkehrende Prinzipien und Prä-Expressivität sprechen, wenn aus der Analyse (arbiträr) ein Teil der Welt ausgeschlossen wird (z.B. Afrika, Südamerika), in dem auch "organisierte Vorstellungen" bekannt sind?<sup>5</sup>

3. Barba schließt nicht nur den Körper des Schauspielers den "Südpols" aus, sondern macht auch den methodologischen Fehler der Supplementierung<sup>6</sup> eines Teiles der

gesellschaftlichen Praxis, die epistemologisch wichtig für das Verstehen der Techniken des Körpers ist. Kann man über Techniken des Körpers im Theater sprechen, ohne über die Körpertechniken in der Gesellschaft zu sprechen, wenn das Theater doch eine wichtige gesellschaftliche Institution ist? All das hat schon Lévi-Strauss in der Vorrede zum Text von Marcel Mauss expliziert, die Barba als Vorbild diente. "Es gehört zur Natur der Gesellschaft, dass sie sich in ihren Gebräuchen und in ihren Institutionen symbolisch ausdrückt".<sup>7</sup> schreibt Lévi-Strauss und weiter: "jede Kultur kann als ein Ensemble symbolischer Systeme betrachtet werden, wobei die Sprache, die Heilungsregeln, die ökonomischen Verhältnisse, die Kunst, die Wissenschaft und die Religion an erster Stelle rangieren. All diese Systeme zielen

*Wenn man die universelle Nullinstitution in der gesellschaftlichen Totalität darstellt, so könnte man behaupten, dass Energie die universelle Nullinstitution, nicht nur in Barbas Theateranthropologie, sondern in jedem Theaterdiskurs ist, der sich noch nicht von seinem spontanen ideologischen Charakter bzw. von seiner nicht-theoretischen Dimension emanzipiert hat*

darauf ab, bestimmte Aspekte der physischen und der sozialen Realität auszudrücken, und darüber hinaus die Beziehungen, in welchen diese beiden Typen von Realität zueinander stehen und welche die symbolischen Systeme jeweils zueinander haben."<sup>8</sup> Die gesetzten Ziele werden von den symbolischen Systemen zwar nie völlig erreicht, und Lévi-Strauss führt mehrere Gründe dafür an. Die epistemologische Pointe ist die, dass er methodologisch unkorrekt ist, die "universelle" Prä-Expressivität des "Schauspielers des Nordpols" aus dem zweiten, von Barba angeführten Aspekt der schauspielerischen Tätigkeit auszuschließen, d.h. aus dem kulturhistorischen Kontext. Ist die Tatsache, dass sich im asiatischen Theater Körpertechniken (die Barba sehr korrekt und mit Akribie aufzistet) entwickeln

haben, die in Bezug auf die wiederkehrenden Prinzipien nicht ganz mit den Balletttechniken der "westlichen" Theaters oder den rituellen Techniken afrikanischer Theater vergleichbar sind, ein Zufallsprodukt? Epistemologisch gewagt ist ein Gedanke, den man aus Barbas Theateranthropologie ableiten kann, und zwar, dass man die Körperlichkeit des Schauspielers (Barba nennt sie *biös*) aus der Tradition und dem kulturhistorischen Kontext herauslösen könnte, denn andere gesellschaftlich-symbolische Systeme sind mitverantwortlich für die Entstehung seiner Körperlichkeit im Kontext des symbolischen Systems des Theaters. Auf der gesellschaftlichen Ebene, wo verschiedene symbolische Systeme aufeinander treffen, würde es andererseits zu unüberbrückbaren Missverständnissen kommen, die eine Anpassung des Subsystems Theater an andere symbolische Systeme fordern würden. Dabei dürfen die "Wissenslücken", die planmäßig von avantgardistischen Künstlern erzeugt werden, einen Teil ihres künstlerischen "Habitus" darstellen und aus gesellschaftlich-wirtschaftlichen, d.h. strukturellen Bedingungen einer konkreten Gesellschaft entspringen, nicht mit den Missverständnissen, die sich in einzelnen Versuchen der Entleerung und Übertragung von Körpertechniken aus der Tradition und dem Kontext z.B. asiatischer Theater in einem kulturhistorisch und traditionenmäßig vollkommen inkompatiblen Kontext (z.B. in "wertliche" Theater) manifestieren, gleichgesetzt werden.<sup>13</sup> Gerade die letzten zeugen von der "Erfindung der Tradition" (Rustom Bhanuchai), die aus der Prä-Expressivität nicht ausgeschlossen werden kann und die für die meisten, beim Versuch der Universalisierung von Barbas theateranthropologischen Grundbegriffen auftretenden Schwierigkeiten verantwortlich ist.

### Wiederkehrende Prinzipien

Barbas schätzenswerter Sammelreichtum beliefert uns mit Daten über die unterschiedlichen Körpertechniken des Schauspielers des "Nordpols". Aus dem so entstehenden Kompendium der Möglichkeiten, wie die Schauspieler in unterschiedlichen Theatern "ihre Körper auf traditionelle Weise benutzen können" (Marsi), lernt Barba vier grundlegende wiederkehrende Prinzipien ab: Gleichgewicht (equilibrio), Gegensatz (opposizione), Vereinfachung (semplificazione) und Äquivalenz (equivalenza). Kurz soll hier das Prinzip der Äquivalenz besprochen werden. Dabei muss auch der Begriff Energie beleuchtet werden, den Barba im Zusammenhang mit dem Prinzip des Gleichgewichts besonders hervorhebt, obwohl er bei allen vierein aufsteht und dennoch für Barbas System universell ist.

Barbas Grundthese lautet: "Die unterschiedlichen Kodifizierungen der Schauspielkunst sind in erster Linie Methoden, um den Automatismen des täglichen Lebens zu entgehen, wobei aber Äquivalente für diese geschaffen werden."<sup>14</sup> Er beschreibt auch, wie man die alltäglichen Körpertechniken von den nicht-alltäglichen unterscheidet: "Unser Körper wird im alltäglichen Leben auf fundamental andere Art eingesetzt als im Rahmen der Repräsentation. Im Alltag ist die Körpertechnik von der Kultur, vom sozialen Stand, vom Beruf bedingt. Aber im Rahmen der Repräsentation gibt es eine andere Körpertechnik. Man kann also eine alltägliche von einer nicht-alltäglichen Körpertechnik unterscheiden."<sup>15</sup> Diese These erläutert er am Beispiel des Pantomimen Eisenne Decroux. Decroux' Methode basiert auf der Ersetzung von alltäglichen Körpertechniken durch äquivalente Bühnentechniken (die Körperbewegungen auf der Bühne zielen in eine Richtung, die Richtung alltäglicher Bewegungen entgegengesetzt ist). So ist der Pantomime in der Lage, eine alltägliche Handlung glaubhaft darzustellen.<sup>16</sup> Der Schauspieler müsste den Automatismus des eigenen Körpers aufgeben. Durch Anwendung genau theaterlicher Körpertechniken müsste er seinen Körper so verändern, dass er nicht mehr an seine alltäglichen Funktionen erinnert.

Es könnte stimmen, dass das Erleben von spezifisch theatralischen Körpertechniken beim Bewusstmachen von alltäglichen Körpertechniken hilft. Das bedeutet aber nicht, dass das symbolische System des Theaters nicht von anderen, zum interaktiven Netz verflochtenen, symbolischen Systemen einer Gesellschaft beeinflusst wird.<sup>17</sup> Deshalb verstehen wir, im Unterschied zu Barba, die Körpertechniken des Schauspielers als Teil eines gesellschaftlichen symbolischen Systems, in das sie als eine gesellschaftliche Institution eingegliedert sind. Ebenso wie alle anderen Körpertechniken, werden auch Theaterbodytechniken auf traditionelle Weise übertragen. Das bestätigt indirekt auch Barba, indem er die Arbeit von Tokiso Azuma beschreibt, der die Technik *jo-ha-kyu* anwendet: "Die Forschungsmethoden werden peinlich genau kodifiziert, sie sind die Frucht der Erfahrung von Generationen."<sup>18</sup> Barba spricht von einem Automatismus alltäglicher Körpertechniken, wovon man schließen könnte, dass auch nicht-alltägliche Körpertechniken auf gewisse Weise automatisiert sein können. Wo liegt nun der Unterschied?<sup>19</sup>

### Energie

Der letzte Begriff, den wir in vorliegenden Aufsatz näher betrachten wollen, ist der Begriff der "Energie", den Barba mit dem Prinzip des Gleichgewichts

verbindet, obwohl er für alle vier Prinzipien, die die "Prä-Expressivität" bilden, charakteristisch ist. Bevor wir uns aber eingehender mit Barbas Verständnis dieser Problematik auseinandersetzen, sollen zunächst einige Beispiele für die Verwendung des Begriffs "Energie" in theatertheoretischen Texten angeführt werden.

Dieser Wort ist zweifellos der am stärksten abgenutzte Begriff im Diskurs der Theatertheorie. Schon ein Blick in die Tagesszeitungen genügt, um in den Theaterkritiken ein Gewimmel von "Energien" verschiedener Theaterakteure zu entdecken. Doch sollen an dieser Stelle keine Theaterkritiken analysiert werden. Der vorliegende Aufsatz versucht aufzuzeigen, dass auch Texte, die sich in den theoretischen Diskurs einreihen wollen, ideologisch sinistral sind, mit anderen Worten, dass sie sich von einer Terminologie verfälschen lassen, die unklarlich aus anderen, theoretischen oder ideologischen Diskursen, übernommen wird. Die ausgewählten Beispiele solcher Diskurse stammen nur aus Werken solcher Autoren, die mit theateranthropologischen Ansätzen arbeiten.<sup>20</sup>

Das erste Beispiel stammt aus dem Essay von Tadashi Suzuki mit dem Titel "Culture is the Body".<sup>21</sup> Suzuki übernimmt hier die Methodologie, die von "einigen Soziologen in den USA" bei der Beurteilung der Modernität einer Gesellschaft verwendet wird. Als Maßelbheit dient das Verhältnis zwischen "tierischer Energie" [animal energy] und "nicht-tierischer Energie" [non-animal energy]. Wird in einer bestimmten Gesellschaft mehr "tierische Energie" verwendet (z.B. Energie von Menschen, Pferden und anderen Lebewesen) als "nicht-tierischer Energie" (Energie von Maschinen, elektrische Energie und Kernenergie), bedeutet das, dass diese Gesellschaft nicht modernisiert ist. Suzuki appliziert diese soziologische Theorie der Modernität auf das Theater und stellt fest, dass in den Theatern heute immer mehr "nicht-tierische Energie" (vor allem elektrische) verwendet wird, wovon er schließt, dass die Theater sich modernisieren. Aus soziologischen Träumen geht Suzuki langsam, fast unmerklich in den Bereich des Authentischen über und erklärt seinen Standpunkt: das Theater muss wieder seine "expressiven Fähigkeiten und die Kraft des menschlichen Körpers", d.h. mehr "tierische Energie" zurücklangen.<sup>22</sup>

Suzuki beruft sich bei der Einführung des Begriffs "Energie" auf die Soziologie. Dabei wird ein Konzept, das im Rahmen einer bestimmten Methode der Statistik in der Soziologie eine genau definierte Funktion hat, zunächst wörtlich auf die materiellen Umstände des zeitgenössischen Theaters appliziert und

dann noch auf ästhetische Kategorien übertragen. Auf diese Weise wird aus einem Soziologismus vulgär ein Ästhetizismus produziert; menschliche Arbeitskraft wird am Ende dieser sophistischen Ausführung zur "Energie" des Schauspielers, die als verständliche, selbstverständliche, soziologisch fundierte "essentielle Kraft des menschlichen Körpers" erscheint.

Das zweite Beispiel finden wir bei Richard Schechner. Besonders in seinen frühen Werken aus der ersten Hälfte der 70er Jahre verwendet Schechner sehr oft den Begriff "Energie" bzw. noch öfter "Energiefeld". In dem 1973 erschienenen Buch *Environmental Theater* definiert er den Raum im Bezug auf Energie: Die Schauspielenden seines Theater *The Performance Group* üben bei den Proben das Durchqueren der Energiefelder, die von ihren Kollegen "erzeugt" worden sind. Der Schauspieler bewege sich schnell oder langsam, je nachdem welche "Energien" er fühle. Diese wurden von Menschen, Gegenständen und "Raumformen" ausgeht.<sup>21</sup> Im Kapitel über die Mächtigkeit auf der Bühne behauptet Schechner, dass die Haut ebenso wie die Kleidung eine Form des Theaterkostüms sei. Das bedeute aber nicht, dass das menschliche Wesen mit der Haut endet: "Die Energiefelder breiten sich aus der Person aus und durchdringen sie. Anstatt sich das menschliche Wesen als ein Selbst zu vorstellen, sollte man es als eine dichte Konvergenz des Energiefelds visualisieren, als ein atmendes und pulsierendes Wesen (a breathing pulsar)." Sogleich fügt er aber hinzu, dass er nicht über Mythen spricht (I am not talking myths!).<sup>22</sup> Im Kapitel über den "Performer" führt er verschiedene "energetische" Begriffe an, die sich auf den Schauspieler beziehen, z. B. "Körperenergie" (body energy), "Energiezentren" (energy centers) und "Energie-Linien" (lines of energy).

Obwohl Schechner jeden Einfluss des fernöstlichen Mystizismus ablehnt, deuten seine Erklärungen "energetischer" Emanation von Schauspielern auf das Gegenteil hin. Sein Ablehnen wäre deshalb als freudlose Verleugung zu verstehen. Schechner behauptet, nicht wie ein fernöstlicher Mystiker zu schreiben und glaubt, sein Diskurs basiere auf westlichen Rationalismus bzw. Scientismus. Aber der Begriff "Energie", wie auch die daraus ableiteten syntagmatischen Varianten, werden von Schechner nicht auf so definiert, dass sie den Verdacht des Mystizismus zentreuen würden. Im Gegenteil, der Verdacht wird noch erhöht.

Kritiker und Theoretiker applizieren ihn auf eine unendliche Reihe von Signifikaten.<sup>23</sup> Dessen ist sich auch Barba bewusst: "Spricht man von der 'Energie' des Schauspielers, so verwendet man einen Begriff, der zu zahlreichen

Misverständnissen führen kann. Das Wort Energie muss daher sofort präzisiert werden. Etymologisch bedeutet es 'im Wirken'. Wie geschieht es also, dass der Körper des Schauspielers auf einer prä-expressiven Ebene zur Wirkung gelangt? Durch was für andere Wörter können wir 'Energie' ersetzen?<sup>24</sup> Er zählt verschiedene Wörter auf, die von asiatischen Schauspielern im Sinne von Energie benutzt werden.<sup>25</sup> Obwohl er versucht, eine semantische Klärung durchzuführen und den Begriff zu präzisieren, bleibt er in der Heterogenität stecken, die auch für andere theatertheoretische Diskurse kennzeichnend ist. Auch er konzeptualisiert den Begriff Energie nicht, sondern verwendet ihn unkritisch, "verschwendend", in unterschiedlichen syntagmatischen Kombinationen. Aus seinem Gebrauch des Begriffes (und nicht aus einer möglichen Konzeptualisierung) ergibt, dass die "Energie" der universelle Signifikant des Theaterdiskurses ist, denn wie kann sich auf alle drei Grundelemente des Theaters beziehen: Energie des Raumes, der Zeit und des Körpers (des Schauspielers). In seinem theatertheoretischen Diskurs bedeutet Energie nichts und alles. Energie ist das Gegenteil der Abwesenheit einer Bedeutung, trägt aber selbst keine und ähnelt als solche dem Nullphoton, wie es in der strukturalistischen Linguistik von Roman Jakobson konzipiert wird, und der Funktion des Wortes *mana*, auf die Marcel Mauss aufmerksam gemacht hat und die später von Lévi-Strauss expliziert wurde. So wie es im "allgemeinen" in der Gesellschaft immer zu viel Signifikanten gibt, so gibt es auch im Theater mehr Signifikanten als Signifikate, an die man sie heften könnte, und auch hier besteht immer ein Überschuss an Bedeutung. Deshalb hat sich der theatertheoretische Diskurs das Wort Energie als einen jener Begriffe, die "einen fließenden und spontanen Charakter haben", erschaffen. "Immer und überall jedoch treten Begriffe dieses Typs ein, um, wie nahezu algebraische Symbole, einen seiner Bedeutung nach unbestimmten Wert zu repräsentieren, der in sich selber sinnlos und deswegen geeignet ist, jeden beliebigen Sinn anzunehmen".<sup>26</sup> Wenn *mana* die universelle Nullfunktion in der gesellschaftlichen Topik ist,<sup>27</sup> darstellt, so könnte man behaupten, dass Energie die universelle Nullfunktion, nicht nur in Barbas Theateranthropologie, sondern in jedem Theaterdiskurs ist, der sich noch nicht von seinem spontanen ideologischen Charakter bzw. von seiner nicht-theoretischen Dimension emanzipiert hat.

Die Rückbeziehung auf die Autorität der Anthropologie, die im vergangenen Jahrhundert im Rahmen der humanistischen Wissenschaften eine respektable Stellung eingenommen hat, kann der Theatertheorie viel Nutzen bringen, jedoch nur insoweit sie auch die Schwächen einer derartigen Verflechtung

zweier ansonsten so verschiedener Disziplinen zu erkennen und reflektieren vermag.<sup>28</sup> Eugenio Barba hat mehr als alle anderen Theateranthropologen Methoden und institutionelle Grundlagen entwickelt, die eine Weiterentwicklung der neuen Disziplin ermöglichen. Trotz seiner bedeutenden Erfolge im praktischen Bereich müssen seine theoretischen Texte mit Vorsicht gelesen werden. Sein ambitioniertes Programm der Fundierung einer konzeptuell kohärenten theateranthropologischen Theorie gleitet oft ab auf eine Ebene von heterogenen Prämissen, Überzeugungen und unreflektierten bzw. nicht genügend konzeptualisierten Begriffen. Der



Richard Schechner in  
Venedig.  
(Foto: Tom D'Elia)

vorliegende Aufsatz versucht darauf aufmerksam zu machen, dass im Diskurs der Theateranthropologie Theorie noch immer mit Ideologie verflochten ist, dass Theateranthropologie noch auf den epistemologischen Schritt wartet, der sie erst als eine theoretisch produktive Disziplin moderner Sozial- und Geisteswissenschaften konstituieren wird.

<sup>21</sup> Marcel Mauss: *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1973. Deutsch: *Sociologie und Anthropologie*, Frankfurt/M., Berlin/Wien, 1978.

<sup>22</sup> Mauss, *ibid.*, S. 199.

<sup>23</sup> Claude Lévi-Strauss: "Einleitung in das Werk von Marcel Mauss." In: Mauss, *ibid.*, S. 8.

<sup>24</sup> Eugenio Barba: *La scena di carta*, Bologna, 1999, S. 31.

<sup>25</sup> Die altgriechischen Körperschriften zielen auf Kommunikation, die virtuellen auf Kommunikation. Die nicht-altgriechischen Techniken intendieren hingegen Formung: sie verleihen dem Körper künstlich eine Form, indem sie ihn zu einem künstlichen bzw. künstlerischen, aber auch glaubhaften machen. Darin besteht der hauptsächlichste Unterschied zu jenen Techniken, durch die er zum "ungläublichen" Akrobaten- und Virtuosenkörper wird. Barba, *ibid.*, S. 32.

<sup>26</sup> *ibid.*, S. 23.





## Wenn sich die Welt für afrikanische Tänze öffnet

Yacouba Konaté

Schüssel  
Yacouba Konaté

**K**ennen Sie Kossa Yambe? Es ist weder ein ehemals bekannter, bald jedoch in Vergessenheit geratener Tänzer, noch eine geheimnisvolle afrikanische Philosophie. Es ist ein Lied, das zwischen 1946 und 1950 zuerst in Frankreich und dann in ganz Europa und Afrika zum Durchbruch der ersten afrikanischen Gruppe, die sich mit panafrikanischen Tänzen und Musik beschäftigte, beigetragen hat: Les ballets de Ketta Fodéba. Das Lied stammt nicht von Fodébas Gruppe, es gehört zum Erbe des großen Afrika. Vor etwa drei oder vier Jahren hat Frédéric Mwiya, ein an der Elfenbeinküste sehr bekannter Sänger, Kossa Yambe in sein Repertoire aufgenommen. Und eines Tages, während das Lied, das meine Generation stark beeinflusst hatte, im Radio gespielt wurde, sagte mir ein junges Mädchen: Hör mal! Das ist das Lied von Mwiya!

Natürlich habe ich alles ins Reine bringen können. Ich erklärte, der zeitgenössische Sänger habe eigentlich ein Lied, das nicht von ihm geschrieben würde, neu aufgenommen, und dass es in Zukunft bestimmt immer öfter der Fall sein wird, dass dieses schöne, alte Lied, zusammen mit anderen, ähnlichen Liedern, von anderen modernen Sängern

neu aufgenommen wird. Nachdem ich meine Aufgabe des beleidigten Verteidigers beendet hatte, habe ich eine gewisse Müdigkeit empfunden. Erschöpft hatte mich die Feststellung, in welchem Ausmaß all die nützlichen Informationen den Radio- und Fernsehmoderatoren unbekannt sind, die sie, zugleich auch sich selbst entführend, ihrem Publikum vermitteln könnten. Und jedes Mal, wenn der Informator nicht informiert ist, hat auch derjenige, für den die Information bestimmt ist, darunter zu leiden. Denn die mit Musik und Tänzen der Elfenbeinküste kokettierende Jugend hat ein Recht auf so manche Information. Plötzlich fühlte ich mich alt und überwältigt von meinen jungen Greibern. Ich stieß einen Schrei aus, stark, aber in voller Stille: Wohin gehst du, Afrika, in diesen Zeiten, in denen deine Kinder nichts anderes haben als die Illusion einer Erinnerung?

Seitdem sammle ich Antworten und notiere alle Tatsachen und Gesten der jungen afrikanischen Generation, die mit diesem illusorischen Gedächtnis verbunden sind. Seitdem erkenne ich zahlreiche Einflüsse von Kossa Yambe.

*Gegen die Überflüssigkeiten der sich wiederholenden Identität, die sich in gleichem Ausmaß verrät wie auch ritualisiert, kann der zeitgenössische afrikanische Tanz eine Mischungsexistenz beanspruchen. Gemischt, wie die Lust der Anpassung und des Überlebens, gemischt, wie ein schlechtes Gewebe erscheinen kann, ist diese Existenz eine Brücke zwischen dem Einzelnen und den Anderen, und zwischen den Anderen untereinander, die so ihr Modell verwirklichen*



## Lesungen

Die Gruppe Tchitché gehört zu jener Generation junger Leute, die mit sehr geringen Mitteln große Sachen vollbringen. Sie besteht aus jungen Mädchen, die ihre Adoleszenz kaum hinter sich haben. Diese zarte Jugend hat die Umsetzung einer großen Aufgabe auf sich genommen: der Aufgabe eines Adlers, denn "Tchitché" bedeutet eigentlich "Adler". In der Tradition des Volkes Bété ist der Glaube zu finden, dass ein Mensch, der eine böse Tat begangen hat, dazu verurteilt wird, einen Adler zu fangen, um auf diese Weise den Ablass seiner Sünden zu erhalten und die Vergeltung seiner Nachbarn zu verdienen. Tchitché ist also eine Suche nach spiritueller Kraft und zugleich deren Erprobung, wie auch ein Unterfangen, um wieder in die Gesellschaft aufgenommen zu werden. Diese Erprobung hat die Form eines Tanzes angenommen, was darauf hindeutet, dass die Wege des Körpers zum Grund des Geistes und der Gesellschaft führen können. Im Tanz und durch den Tanz, meinte Nietzsche, verliert der Körper das Gefühl der Schwere, das ihn an die Erde und an sein Unheil bindet, und beginnt sich selbst als reine Leichtigkeit wahrzunehmen. Dadurch wird der Körper zum Adler und überfliegt große, für das Schaffen neuer Werte günstige Weiten. Der Körper drückt nicht nur den Zustand des Geistes eines Menschen aus, sondern auch jenen Zustand, nach dem sein Geist und seine Intelligenz streben. Der Tanz erforscht und stellt die Kunst des Ausdrucks und des Handelns des Körpers dar, was an sich Zeichen von Gesundheit sind, die sich der Körper für sich und für den Geist weisend. Es ist bekannt, dass die Gesundheit des Körpers oder die des Geistes vom Leiden beeinflusst werden: "Dimi". Ein leidender Körper befindet sich im Zustand "Dimi". Eine verängstete Seele ist auch im "Dimi". Dieser Körper und diese Seele sind wieder gesund, noch heilig. Sie finden den Weg zum Himmelstort nicht.

"Dimi" ist das Leid, der Kummer, das Unbehagen des Lebens. Leid und Weiblichkeit verbindet, schließt Tchitché "Dimi" auf die sauberen Körper der Frauen, denen er das Wort gibt. Im Zentrum der Choreographie steht der Frauenkörper, der verschiedene Formen des Leidens darstellt: die Leiden des Gebärens, der Frustration, der Demütigung usw. Und es wird klar, dass das Leid, auch wenn es kein Identifizierung einer Frau ist, sicher ein Merkmal eines ihrer Lebensstile ist. Die Mutterschaft weist direkt oder indirekt auf die Leiden des Gebärens hin und später auf die Frustrationen, die eine Mutter in der Stille zu bewältigen lernt. Im Stück ist die Stille zu hören: die ausgeatmete Stille der Enttäuschungen, die gestohlene Stille

des Schlachtens. Man hört ebenso die Wehklagen einer Frau, die – nicht wissend, welchem Heiligen sie ihr Gebüde ablegen soll – der Hexenkunst verfallen ist. Das melancholische Spiel und die wechselnden Flüstertöne tragen zur ruhenden Schwerkraft der Atmosphäre bei. Das Gefühl wird von der Flöte nicht begleitet, es wird von ihr verdrängt, und am Ende des Spektakels ist es nicht die Frau, die sich von so vielen Weinen leer fühlt, es ist vielmehr der Zuschauer, der von der Wehlichkeit der Leiden, die er erkannt hat, und in denen er sich selber schon als den objektiven Mitschuldigen weiß, erschöpft ist. Auch wenn das Stück die Mythologie, in der die Frau als Quelle des ursprünglichen Verstandnisses dargestellt



wird, nicht vermeint, läßt es sie auch nicht unberührt. Es bringt sie in sein Weinen, erschüttert sie und stellt sie in Frage.

Um das Wort des Leidens artikulieren und es im Körper tragen zu können, muß man bereit sein, mindestens zwei Brüche zu machen: man darf sich nicht der Komik ergeben und muss der Leichtigkeit des ausbilligen, stereotypen Phrasen bestehenden Ausdruckselementen widerstehen. Genau umgekehrt muss man dem Leben ins Gesicht schauen, sich mit ihm auseinander setzen. Besonders in Afrika kommt es vor, dass sich die Leiden des Gebärens, diese gleichsam zerreißende und wunderbare Konfrontation der lebenschenkenden Frau mit dem sprühenden Leben, oft und in ganz banalen Umständen in ein Drama umwandeln.

Das Verfahren von Tchitché erzählt nicht die Anekdote dieser Taten, deren Tod kein unermeldbarer war, wenn der Tod eines Menschen überhaupt anekdotisch oder vermeidbar sein kann. Das Verfahren von Tchitché ist exzentrisch. Die Grundidee des Leidens als Ausgangspunkt vor Augen, findet die Choreographie in der Frau das einzige Subjekt des Leidensdramas. Was ist schmerzhafter als der Tod? Welcher Ort setzt das Leiden besser in Szene, als der, an dem eine Beerdigung stattfindet? Die Choreographen und Schauspieler besuchen die Orte der Beerdigungen in der Stadt und auf dem Land. Sie notieren die Schritte, nehmen die Gesten und Stellungen wahr. Sie studieren die Gestik des Pathos in den lebenden Kulturen der Elfenbeinküste, besonders bei den

Völkern der Gouro, Bété und Aka. Dieses Erforschen ermöglicht das Notieren der Nuancen, die manchmal kreativen Effekt der Gruppe als Inspiration zugrunde liegen. Zwischen dem Doppel von Geli und dem von Zouli gibt es einen Unterschied im Ellen dem Himmel gegenüber. Welchen Ellen sollte man wählen, den elastischen von Zouli der Gouro oder den kürzeren von Geli? Die Gruppe Tchitché wählt nicht. Sie bahnt sich einen Weg dazwischen, der beides verbindet. Ohne sich hinter der falschen Neutralität der Synthese zu verstecken, ermöglicht die Choreographie beiden Grundquellen, zum Ausdruck zu kommen. Das heißt aber nicht, dass diese Choreographie dadurch Teil des Repertoires der nationalen Genik wird. Selbst wenn es dazu käme, dass eingeweihte Blicke jedes im Stück enthaltene Element des Rhythmus erkennen, sie würden auch bemerken, dass diese Teile aus dem Stück hervorschnellen. Sie sind die Momente, die die Schritte des Tanzes organisieren, während die Gesamtheit der Ausdruckseinheiten den Sinn der wahren Freiheit ausstrahlt.

"Dimi" ist trotzdem kein Stück der Avantgarde, das eine radikale Freiheit des Erfindens noch nie gekannter Bewegungen einführen würde. Es ist lediglich eine Erforschung der unermesslichen Möglichkeiten, mit denen ein Körper spielen kann, um auf diese Weise einen eigenen Ausdruck und eine neue Sprache zu schaffen. Die Komposition der Gesamtheit des Spektakels bleibt klassisch. Sie widersteht dem kollektivistischen Preis des Balletts und gilt zugleich den Solonummern der Tänzer, wie auch ihrem Zusammenspiel, eine Chance. Der Tanz beginnt ganz zärtlich, wächst und rauscht wie Wellen, bevor er die Form einer starken und glühenden Spannung annimmt. Dann kommt wieder die Ruhe: die Ruhe nach dem Sturm, die Ruhe der besänftigenden Hoffnung, die Ruhe des engagierten, lindernden Möglichen. Es gibt keinen Zweifel. Den jungen Leuten von Tchitché ist es gelungen, einen Teil der Gefühle, die die Frauen von Afrika bewegen, zu inszenieren. Sie wussten, wie eine Geschichte mit dem doppelten Wortschatz der Tänze aus den runden Merkurfontänen und jener der urbanen Siedlungen zu erzählen ist. Sie wussten, wie man die Syntax der weltverbrannten Modernität gebrauchen soll.

## Effekt Koussé Tombé

Gegenwärtig dem modernen Tanz eine derartige Ästhetik des Fragmentarischen, um seine Rechnung mit dem Effekt Koussé Tombé zu begleichen? In welchem Ausmaß kennen die jungen Tänzer und Choreographen der Elfenbeinküste oder Afrikas die Herkunft und die Bedeutung der von ihnen mit großer Freude

Im Ballett die Stille notierte

gemachten Schritte und Gesten, und in welchem Ausmaß können diese von ihnen in eine Totalität der Systeme, die eine Tanzgattung in Richtung Weltvision bringt, wiedergelegt werden?

Ich habe Sie schon vorher darauf aufmerksam gemacht, dass ich als geworden bin. Und dieser Akt hält sich für die Verkörperung der Nachgeblichkeit im Moment, in dem seine geschwächte Stimme versagt: Müssen diese jungen Leute eigentlich alle, was ihnen unbekannt ist, wissen? So wie sich schließlich der Erfolg der schwarzen Kunst im Westen unter dem Zeichen des Nichtkennens ihrer Funktion und der funktionalen Dekonstruktion und als Folge dessen unter dem Schutz ihrer formellen Überbewertung entwickelt hat, kann auch der Prozess des afrikanischen Tanzes sehr gut unter dem Dinosaurier des Nichtkennens der Strukturen und der vollständigen Systeme verlaufen und sich mit der Ästhetik des Falschen und des Täuschend-Bezahlts zufriedengeben. Erkennt man ein derartiges Verfahren nicht schon bei Picasso, und zwar in seiner Einstellung zur sogenannten schwarzen Kunst, die er durch die räthelhafte Formel ausdrückt: "Die schwarze Kunst kennt nicht".

Bei den "Démolisseurs d'Aulnoy", wie auch bei den Darstellungen der Gruppen für den neuen Tanz, geht der Sinn wieder aus der Tiefe der Symbolisierungen, noch aus den Mythen der urgeschichtlichen Sitten hervor. Der Sinn spielt Versteck. Er ist der Effekt der Oberfläche. Determiniert, dezentralisiert, außerhalb des Rahmens, außerhalb des Feldes, hat er die Form von Federnden, von Kölnern des großen Wosens, die - in einen öffentlichen Platz, voll von Neugeborenen und Profanen, gefallen und von ihrem Willen zur Macht angetrieben - wissen möchten, ohne zu lernen. Flücken, Basteln, Wiederfinden, man springt ins kalte Wasser, weil man mit Bewegung das Gehen beweist, und indem man geht, bewegt man auch seine alten Weisheiten, bis zu dem Punkt, wo man den Sieg über das Schwindelgefühl, das die unbewegbare Geschwindigkeit mit sich bringt, davonträgt.

Gegen die Überflüssigkeiten der sich wiederholenden Identität, die sich in gleichem Ausmaß verliert wie auch ritualisiert, kann der zeitgenössische afrikanische Tanz eine Mischungsdeixis beanspruchen, Gemischt, wie die Lit der Anpassung und des Überlebens, gemischt, wie ein schlechtes Gewebe erscheinen kann, ist diese Existenz eine Brücke zwischen dem Einzelnen und den Anderen, und zwischen den Anderen untereinander, die so ihr Modell verwickeln. Schlecht, weiten heißt auch weiterhin weben. Ein mit Schafften und Litzern, mit Schweigen und Worten gekennzeichnetes Gewebe, ist der afrikanische Tanz eine sich bewegende Macht.

Ist es genügend bekannt, dass das Wort "weben" in vielen afrikanischen Sprachen die Bedeutung von "schaffen" trägt? Gott "webt" die Welt, um sie zu schaffen, wie auch ein Weber sein Stück Gewebe webt. Die Identität als ein Gewebe anzunehmen, hilft uns dabei, sie als "Ratchwork" zu begreifen, das bedeutet, wie eine zersägte Schürze: eine aus verschiedenen Stücken und bunten Bändern gefertigte, "gemachte" Schürze. Die Mischung hilft uns, uns daran zu erinnern, dass jede Identität eine Gesamtheit der Situationen ist, ein Spiel des Mischens, das ein Subjekt unternimmt, beendet und darüber hinauswächst, und von dem es mit reflektierenden Spuren gekennzeichnet wird. Nutzt sich dieses gemachte Gewebe,



das abwechselnd Tradition und (Einfalls)reichtum entwickelt, vom hektischen Rennen nach Moden, die zu oft in der gleichen Sekunde sterben, in der sie zur Welt gekommen sind, nicht ab? Reißt dieses Gewebe nicht bei der Wiederaufnahme der komplexen Beziehungen zwischen Afrika und dem Westen?

Die Mischung kann sich radikal in die Richtung einer inneren beiden Bestandteile begeben. Sie kann sich genauso gut auf dem mittleren Weg ihrer Einzigartigkeit entfalten. Ihre Geschichte, diese Art der geschichtlichen und kulturellen Identität, kann zugleich eine Annäherung dazu sein, die Gesamtheit der sich dabei öffnenden Möglichkeiten zu erforschen. Aufgrund der Möglichkeiten, die ihm zur Verfügung stehen, skizziert der zeitgenössische Tanz seine Perspektiven, aus denen folgende Horizonte und Fragen hervorgehen:

- Was wird an dem Tag passieren, an dem sich Tanzkünstler in jedem der großen Städte, der großen Gewebe des afrikanischen Tanzes aufhalten werden? Ein Text ist ein Gewebe, nicht wahr?
- Was wird passieren, wenn sie, nachdem sie sich in diesen Tanzgeweben wie in einem Land angesiedelt haben und sie nicht mehr als Touristen beschließen, wenn sie in die Logik von Zaozi, von Zigititi eintauchen, um sie sich anzueignen und um die Welt von diesem einzigartigen und radikalen Standpunkt aus zu deuten?
- Was wird mit jedem von diesen Tänzen und mit dem Tanz im Allgemeinen an dem Tag passieren, an dem seine Sprache

nicht mehr monologisch, sondern pluralistisch sein wird, am Tag, an dem es im internationalen choreographischen Alphabet ebensovielfache afrikanische wie europäische Buchstaben geben wird?

- Was wird vom sogenannten zeitgenössischen Tanz übrig bleiben an dem Tag, an dem die lokalen Tänzer im Stande sein werden, das Universale im Lokalen zu interpretieren und das Lokale ganz frei als einen internationalen Refrain auszudrücken?

- Was wird mit urbanen Tänzen geschehen, wenn sie, wie es sich gehört, Beziehungen mit den Repertoires wieder aufbauen, mit denen sie glauben, Schicksal gemacht zu haben?

- Was wird an dem Tag passieren, an dem die westlichen und afrikanischen, weißen und schwarzen Tanzkünstler nicht mehr nebeneinander, sondern zusammen tanzen werden, wobei der Tanz eines jeden durch den und in dem Tanz der anderen auseinander genommen und wieder zusammengefasst sein wird?

- Was wird an dem Tag passieren, an dem afrikanische Choreographen europäische und amerikanische Städte besuchen können, um dort die Künstler auszuwählen, mit denen sie die Spektakel in Szene setzen würden, zuerst in Afrika und dann in der ganzen Welt? Wenn doch die Schauspieler der Grundkultur Afrikas auftreten würden, nachgebildete Bräute zu sein, die auf ihren charmannten Prinzen warten, der aus einem weiten Land kommen wird, um sie zu entjungfern!

## Tanz aus ruralen Herkunftsorten und Tanz urbaner Siedlungen

Ein Tanz wird in jenem Moment zum Spektakel, wenn er einerseits die Trennung des Tanzes von der Musik, und andererseits des Tanzes von den Zuschauern durchführt. Dann bildet er mit der modernen Welt ein System, das von Heidegger als die Herrschaft der Präsentation definiert, und von Guy Debord als die Gesellschaft des Spektakels angegriffen wurde. So wie ein Fikar all diejenigen frisiert, die es nicht selbst tun, beginnt auch ein Tänzer, für alle jene zu tanzen, die nicht selbst tanzen, die nicht sich selbst tanzen. Man kann sich die Frage stellen, ob diese Verformung des Tanzes nicht zugleich auch dessen Derealisierung ist, und ob der Tanz nicht mit der generellen Derealisierung verbunden ist, deren unwegsamer mächtiger Faktor das Fernsehen ist.

Wie die Demokratie, die überall als politisches Modell par excellence aktiv ist, ein Regime der Präsentation einführt, so entwickeln sich auch das Fernsehen und die Werbung als Strategie und System der Präsentation, die als eine Strategie des Spektakels verstanden wird. Das Fernsehen ist auf diese Weise zum

öffentlichen Raum geworden, wo alle Freizeite und alle Schauspieler des Welttheaters davon profitieren, präsent zu werden, und dies möglichst als Morienten. Und der afrikanische Tanz ist immer noch nicht jener Ort, an dem die Geschichte und die Kultur Afrikas sich selbst als Spektakel und Selbstbewusstsein zeigen.

Sicher, der afrikanische Tanz hatte in der Geschichte manche großen Momente, besonders zu der Zeit, als sich die Mitglieder von Les Ballets africains de Côte d'Ivoire für die internationale Position der lebenden Künste eingesetzt haben, die schon seit diesen ersten Nachkriegsjahren die sich in Europa aufhaltenden afrikanischen intellektuellen

Spektakel drängt sich die Form des Balletts als Modell für den modernisierten afrikanischen Tanz auf. Das ist eine Feier der Schule: Ballett für Mädchen, Kriegtänze für Jungen! Das ist eine Feier der Kindheit: Ballett für Mädchen, Kriegtänze für Jungen! Dieses Leitmotiv hat die Beurteilung des Geschmacks während der kolonialen und der neokolonialen Zeit diktiert und gestaltet. Wenn es um den zeitgenössischen Tanz als neuen Tanz geht, kann er für eine Dimension des neokolonialen Projekts gehalten werden.

Solange sich der Tanz in eingetragenen Geleisen der Illustrierten entfaltet, bleibt er ein Diener der Musik. Der zeitgenössische Tanz kann als Moment erscheinen, in dem sich die Beziehung Musik/Tanz umkehrt oder sich wenigstens einmal umkehrt. Es ist also die Musik, die tendenziell als Dienerin des Tanzes erscheint, je nachdem, in welchem Ausmaß sie als Bestätigung der emotionalen Rille und Flut interveniert, die durch die Gestik des Tanzes programmiert sind, um dann abgewiesen zu werden. Wurde es, von diesem Standpunkt aus in Zaire nicht etwas Zeitgenössisches geben, besonders dann, wenn der Tänzer anhält, um durch die Gestik zweier Hände den Maßstab des musikalischen Spiels, das er und das Orchester spielen, zu zeigen, bevor er sich wieder in den Tanz stürzt, um das von ihm gerade geleitete musikalische Spiel in seinem Körper zu empfangen. Das Beispiel von Zaire der Gouro zeigt eigentlich, dass die Beziehung Tanz/Musik dialektisch und zwillingsartig ist. Gut tanzen heißt nicht vor oder nach der Musik tanzen, das heißt Musik tanzen, mit einer Grundbewegung, die sich durch die Musik zieht, komplizierte Simultanität zu schaffen. In der Art, dass das Erfinden neuer Rhythmen gleichzeitig und immer das Erfinden neuer Bewegungen mit sich bringt.

Auf die traditionellen Tänze, deren Modernisierung nicht immer dem hohen Niveau der Erwartungen des anspruchsvollen, an nationalen Rhythmen interessierten Publikums entsprach, folgten in den Jahren '84 und '85 Ziguéli und Gnaman-Gnaman. Die Wende, die mit dem Jahr 1990 einsetzte, wurde durch zwei große rhythmische Ereignisse gekennzeichnet: einerseits das Fieber von Polihit, zu dem es bei der Rückkehr zur Tradition des Bantaras gekommen ist, und andererseits die Erfindung von Zougou. Dargestellt als ein philosophischer, mit der Atmosphäre der schrecklichen Unterdrückung, die sich zu der Zeit auf den Studentenmilieu gestützt hat, verbundener Tanz, ist Zougou ein Tanz und ein Rhythmus, in dem sich die Jugend wiederkent. Man könnte sagen, dass er dieser Tanz den Einblick in den Zustand der Körper wie Studenten der Elfenbeinküste und zugleich in den Zustand der Jugend am Anfang des

Jahrzehntes verschafft. Er gewährt auch Einsicht in den globalen Zustand des sozialen Körpers dieser Epoche. Wie kann ein Volk einen kühlen Kopf bewahren? Wie kann es seinen Weg gehen, wenn die Ordnungsgüter nachts Studentenräusche besetzen, um zu schlagen, auf den Fenstern zu werfen, zu entwürgen und zu vergewaltigen? Zougou ist ein Moment des Wiedererlangens des sozialen und politischen Bewusstseins der jungen Generation. Die Lieder sind überwiegend in Nouchi geschrieben (die Nouchi-Sprache der jungen Leute der Elfenbeinküste). Zehn Jahre nach seiner Erfindung ist Zougou immer noch in guter Form. Ist dieser Erfolg eine genügende Verifikation für das paradoxe Verhalten, das die Grundlage dieses Tanzes ist: der Tanz der Jugendlichen, die Sprache der Jugendlichen in der atemberaubend melodischen Umhüllung der Rhythmiere und Abkühlung ihrer Großbitten? Letzten Informationen zufolge beschäftigen sich die Zougou-Leder nicht nur mit dem Reiz des Lieder aus dem populären Milieu, sondern auch mit einigen bekannten religiösen Melodien, wie z.B. "Victoire".

Was Polihit, diesen falschen Zwillingsbruder von Zougou angeht, ist er die modernisierte Version eines Rhythmus aus dem Gebiet des Volkes der Bété im Westen des Landes. Die Tatsache, dass Zougou, einer von den Studenten erfundene, sogenannte philosophische Tanz, und Polihit, der die Leute wieder an die Freude des Tanzes erinnert hat, ihren Brennpunkt in Yopougon gefunden haben, deutet darauf hin, dass das Zentrum von Abidjan, dieser subregionalen Metropole, nicht mehr dort ist, wo es einmal war. Nach Treichville, das zur Zeit der Kolonisation das Zentrum aller Ereignisse war, nach Plateau, dessen Stolz dem wirtschaftlichen Aufschwung der Blühsjahre entstammte, hat sich das Zentrum der Stadt an den Stadtrand verlegt und sein Herz mitten in Yopougon, dem größten Stadtviertel, gefunden. Der Tanz hat sich dabei nicht geirrt. Auch wenn er an der Geschichte nicht teilgenommen hat, hat er ihnen Sinn erkannt. Die Musiker von Polihit, Gnacré Djimi (gestorben 1990) und Mahoumou Paulin, zum Beispiel, bleiben phantastische Tänzer. Und sie regten einen großen Teil der Bevölkerung der Elfenbeinküste zum Tanzen an, der sonst, zu Städten geworden, eine Neigung dazu hatte, sich dem Tanz nur noch bei Gelegenheiten wie Beerdigungen oder Hochzeitsfeiern hinzugeben. Denn, je öfter man in einem Nachtdub tanzt, desto seltener tanzt man in Tanzpalästen. Die Tanzpaläste haben die Dorfplätze von ihrem Thron gestürzt. Die Nachtdubs haben die Tanzpaläste einen bitteren Beigeschmack des Scheiterns hinterlassen. Nur nach die Frauen aus allen sozialen Schichten tanzen nach wie vor unter freiem Himmel, und zwar nicht nur bei

*Der sogenannte zeitgenössische Tanz ist eine freie Konstruktion, deren Momente nicht auf eine selbstverständliche oder erwartete Weise kombiniert werden. Die ekstatische, durch den Tanz hervorgerufene Freude des Körpers behält einen expressiven und kreativen Aspekt, der den Körper in eine Promenade der Ideen, Erzählungen und Mythen verwandelt, wie es in der altweltlichen Tradition die großen Masken tun, die tanzen, wie die Sonne, die Welterschöpfung zu feiern*

dazu ermutigt haben, das Vertrauen in die afrikanische Kultur zu bewahren. Es kann behauptet werden, dass Les Ballets africains auf dem Gebiet des Tanzes und der Musik Afrikas die gleiche Rolle gespielt hat, wie auch die sogenannte schwarze Skulptur für die zeitgenössische afrikanische Kunst. Aber, so ein erfolgreicher Treffer kann nicht wiederholt werden, ohne dass einige daneben gegangen sind. Nicht nur, dass die nationalen Ballettensembles nie eine solche Sinnhaftigkeit haben werden wie die afrikanischen Ballettensembles, die übrigens panafrikanisch waren. Die nationalen Ensembles täuschen auch über die Unterschiede zwischen traditionellen Tänzen und der Modernität hinweg - popularisiert durch die nationalen Fernsehprogramme mangels nationaler

Gelegenheiten wie Taufen, Hochzeiten oder Beerdigungen. Sie verändern die Straße regelrecht in eine Tanzfläche.

Besser als Politik, der seine wilden Mächte am Anfang der neunziger Jahre durchlebt hat, ist Zouglou während all dieser Zeit nicht aus der Mode geraten. Er hat der Vergänglichkeit widerstanden und unerschüttert den Tag erlebt, an dem Sékou, Zolanko, Keleka, Nana-dans, Aggobi-klasse, und neuerdings auch Mapouka, aus seiner Quelle schöpfen. Wenn auch sehr lang, ist die Liebe der modernen Tänzer der Elfenbeinküste keineswegs sinnlos. Sie verlängert die Liebe der Tänze, die in den Siebzigern und bis in die 80er-Jahre hinein wichtig waren: Gbégbé und vor allem Zibibiti, mit denen sich Ernesto Djedjé, der 1903 gestorben ist, beschäftigt hat, Gnanan-Gnanan, typisiert vom Musiker Kassali.

Varietätstänze stellen die choreographische Grundkultur, die spontanen Wegweiser dar, mit Hilfe derer die jungen Generationen ihre zeitgemäße Haltung definieren. Und die Choreographen der Gruppen wie Noddy, Tchélé, Sholali, Lakimado usw. schulden den Stilfiguren dieser modernen Tänze genauso viel wie den Schritten der sedimentären Tänze, die stärker in der Geschichte eines ruralen Gebiets verankert sind. Das heißt, dass die kreativen Quellen des zeitgenössischen Tanzes genauso viel auf die Urbanität und die Urbanisierung der afrikanischen Gesellschaften, wie auch auf ihre Verbindung mit den abendländischen Werten hinweisen. Die jungen Choreographen werden von diesen unmittelbaren Elementen ihres kulturellen Bewusstseins unterstützt und ihre persönlichen Interpretationen werden von diesen hervorgehoben.

## Zeitgenössisch und afrikanisch sein

Auch wenn der Tanz eine Sprache ist, kann er nie wie die konventionell abstrakte Sprache der Mathematik sein. Einer meiner Freunde, ein Logiker, erwähnt gerne folgendes Beispiel, um die Notwendigkeit der Entwicklung einer sogenannten afrikanischen Mathematik zu regieren. Souleymane Bachir Diagne, wahrscheinlich Mathematiker aus Zimbabwe oder aus der Türkei, ist dabei an der Tafel eine Demonstration zu veranstalten. In den Saal kommt ein chinesischer oder kanadischer Mathematiker. Wenn das, was der Mathematiker an die Tafel geschrieben hat, wirklich zur Mathematik gehört, und wenn der Chineser oder Kanadier wirklich Mathematiker ist, wird er die bereits aufgeschriebenen Daten gleich verstehen und außerdem wird er im Saal sein, der Demonstration zu folgen. In der Kunst und in der Kultur ist es anders. Ein Mathematiker bringt in seine Arbeit keine Gemütsbewegungen hinein, ein Tänzer

tut es. Zwischen einem Tanzschritt und dem auf ihn folgenden gibt es keine logische Beziehung, vielmehr geht es dabei um eine auf dem Zufall beruhende Verbindung. Die Künste und die Künster entdecken die Formen und die Inhalte des Bewusstseins. In dieser Hinsicht tragen sie in sich die Darstellungen der Welt, genauso wie die sozialen, mythischen, geschichtlichen Referenzen, die objektiven und subjektiven Intentionalitäten.

Der deutsche Philosoph, Logiker und Mathematiker Leibniz erklärt, dass jeder von uns ein in der Welt einzigartiges und unersetzbares Geschöpf ist. Indem wir sind, besetzen wir, und zwar jeder von uns, eine Stelle, von der aus wir alle möglichst weit beim Verfolgen unseres Konzeptes gehen müssen, wobei die Deutung dieses Konzeptes ein Teil der globalen Weltintelligenz ist. Es ist die Aufgabe Gottes, eine Auswahl zu treffen und all die verschiedenen, aus der Gesamtheit der Monaden in der Welt hervorgehenden Chancen mit zu ermöglichen. Afrika muss sein Konzept deuten, um Gott Gelegenheit zu bieten, eine Auswahl zu treffen und die Vision des Theaters einer Gesellschaft des Weltgeschehens, die Vision seiner Auffassung und seiner Gefühle zu schaffen, das hängt von uns ab. Die Tänzerin, das Gott der Regisseur der Welt ist, und das die Regisseure der Welt und des Weltgeschehens den westlichen Kulturen entstammen, dass sie ungerecht und rassistisch sind, hängt nicht von Afrika ab, nicht nur von Afrika. Aber es ist die Aufgabe von uns allen, sich mit diesen eigenwilligen Urteilen zu beschäftigen. Es ist die Aufgabe der afrikanischen Schöpfer, Spektakel zu produzieren, die die anderen Völker, die anderen Kontinente nicht produzieren, sondern nur reproduzieren könnten, so dass ein zeitgenössischer afrikanischer Tanz, hier oder irgendwo anders aufgeführt, als afrikanisch und als zeitgenössisch erkennbar sein wird, so dass ein französischer Choreograph, der in einen Unbezugsaal in Afrika gelangen würde, verstehen könnte, dass es sich dabei um etwas Zeitgenössisches handelt, aber dass das perfekte Beherrschen des Tanzes allein nicht genügt, um sich dem Tanz gleich anzuschließen.

Im Unterschied zu den feierlichen Tänzen ist der sogenannte zeitgenössische Tanz eine freie Konstruktion, deren Momente nicht auf eine selbstverständliche oder erwartete Weise kombiniert werden. Die akustische, durch den Tanz hervorgerufene Freude des Körpers behält einen expressiven und kreativen Aspekt, der den Körper in eine Promenade der Ideen, Erzählungen und Mythen verwandelt, wie es in der abendländischen Tradition die großen Masken tun, die tanzen, um die Sonne, die Welterschöpfung zu feiern. Wie im Tanz der großen Masken, tanzt der Tänzer auch nicht nur in seinem eigenen Namen, er leitet sein Herz, seinen Kopf und seinen

Körper einer Idee, einem Konzept, einem Thema, einer These. Er spielt, und dort wo es ein Spiel gibt, ist ein Spiel.

Vielleicht liegt die Einzigartigkeit der Generation 2000 darin, die Geschichte und ihre Inhalte zum Nutzen eines zweiten Formalismus „anzustampfen“. Aber die Einzigartigkeit aller, die das Herz und die Kompetenz dafür haben, bleibt, an die Inhalte zu erinnern, deren Vergessen droht, auch wenn ihre Formen ewig sind. Dass diese Formen dank der kulturellen Akteure der Jugendlichen überleben, ist an sich ein Zeichen der kulturellen Nachfolge, die nicht nur von den gebräuchlichen Sprachen befriedigt werden kann.


Louis Akin, ein Choreograph der Elfenbeinküste, Mitglied des afrikanischen Instituts von Kéto Rodika, weist darauf hin, dass es an der Elfenbeinküste mehr als 60 ethnische Gemeinschaften gibt, und wenigstens genauso viele choreographische Systemen und Akzente, die man kennen und lieben sollte. Am Tag, an dem Afrika lernen wird, jeden von seinen Köden zu kennen und ihn in einer zeitgenössischen Antwort zu interpretieren, wird sich die gesamte Gestalt des Tanzes in der Welt ändern. Am Tag, an dem sich die Welt für den afrikanischen Tanz öffnen wird, werden die Côtés der Welt Afrika eine größere Rolle im Weltgeschehen zubeten, weil sie sich Afrika, wenn auch nicht den Afrikanern, näher fühlen werden.

Wenn ein Künstler derjenige ist, der, wie es Anadolu Hampaçlı 83 treffend formuliert, die Welt an Töne und Quellen der Welt erinnert, dann würden seine Modernität und sein „Zeitgenössisch-Sein“ aus der Fähigkeit bestehen, sich für seine eigenen Töne und seine eigenen Rhythmen zu öffnen, und die Welt wieder nach eigenen Normen und Modellen zu bezaubern. Und so lange es in Afrika Rhythmus gibt, wird das von Max Weber als Weltentfremdung konzipierte Modernitätsprogramm vor der Aufgabe stehen, sich zu erneuern. Es wird nicht mehr nur darum gehen, den Tanz der Masken zu tanzen, sondern darum, ihn wieder zu tanzen, das heißt, sein Spiel wieder zu bedenken, es aufs Neue zu entfalten und wieder zu erfinden. Man darf nicht glauben, dass es dieser Kreativitätsprozess in der Welt der Künster in den vorkolonialen Gesellschaften nicht gegeben hat. Heute wie gestern gilt folgendes afrikanisches Sprichwort: Wenn dir jemand einen Auftrag erteilt, profitiere davon, indem du dir deinen eigenen Auftrag erteilst.

<sup>1</sup> Doppel: Grundstellung des afrikanischen Tanzes, systematisiert von Alphonse Thévoz in Daplo, Ed. Maisonneuve Larose, 1992

Aus dem Englischen von  
GORDANA MASKALAN

INGEBORG KANTZ  
ist Professorin und  
Professorin an der  
Universität in  
Bielefeld,  
Offenbach/Baden.



# Andere Räume - Die afrikanische Frauenliteratur

Natasha Heestnik

Nachdem der Feminismus ausführlich 'den eigenen Raum' untersucht hat, Virginia Woolf berühmten Text miteinbezogen, erscheint ein wachsendes Interesse, dasselbe mit 'anderen Räumen', die von schreibenden Frauen besetzt sind, zu tun. Der Feminismus, der sich mit den Erfahrungen der Identität der 'nicht-westlichen' Frau auseinandersetzt, oder eher mit deren multiplen Identitäten, ist mit Begriffen wie Postkolonialismus, Dritte Welt, Unruhenbildung, etc. behaftet, die alle mehr oder weniger unpassend erscheinen und sich mit Konzepten der Vernetzung, der dezentrierte Realitäten, Rändererfahrungen, Repräsentation, Körper und schliesslich der Verschiedenheit, auseinander setzen. Immerhin ist der Feminismus innerhalb der Postkolonialität ein noch relativ neuer theoretischer Bereich und oft scheint die Identifikation damit eine ziemlich künstliche Verblindung. Die postkoloniale Praxis schien anfangs an feministischen Problemen nicht interessiert, und der Feminismus folgte sich erst später in deren Diskurs ein, obwohl es zahlreiche Parallelen gab, welche schliesslich das beidseitige Interesse an tatsächlichen und möglichen Schriftstellern weckten.

Nun versucht man, afrikanische Schriftstellerinnen aus zweierlei

Perspektiven zu betrachten, der postkolonialistischen und der feministischen. Betrachtet man die afrikanische Frauenliteratur aus postkolonialer Sicht, schafft man die Möglichkeit, die Auswirkungen des Kolonialismus, Postkolonialismus sowie anderer Fremdenschaft auf die sozialen Gegebenheiten Afrikas zu untersuchen. Die feministische Perspektive trägt dazu bei, die Rollen der afrikanischen Subjektivitäten in deren Lokalität und Universalität zu betrachten. Während der Postkolonialismus also versucht, die Verschiedenheiten zwischen West und Ost zu verstehen, sucht der dargestellte Feminismus über die Auffassung der Verschiedenheit hinaus zu gehen und Verbindungen zu schaffen.

## Die Veranschaulichung des Postkolonialismus

Ein Meilenstein im postkolonialen Diskurs wurde 1978 von Edward Said's Buch *Orientalism* gelegt. Es folgte eine Sammlung von Essays, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, von Ashcroft, Griffiths und Tiffin. Kurze Zeit später wurde der westliche Diskurs von Postkolonialität über-schwenkt, bis er in so viele theoretische

Positionen ausuferte, dass er Gefahr lief, seine eigentliche Bedeutung völlig zu verlieren.

Postkolonialismus könnte als das Studium der Interaktion zwischen den europäischen Nationen und den Gesellschaften, die diese in der neuen Zeit kolonisiert hatten, verstanden werden. Der Begriff ist jedoch ziemlich lose, da er die divergierenden Erfahrungen der verschiedenen afrikanischen, karibischen, asiatischen oder australischen Länder, die sich unter europäischen Herrschaft befanden, von den amerikanischen Kolonien wie zum Beispiel Kanada ganz zu schweigen, nicht zusammenzufassen vermag. Die ghanaische Schriftstellerin Ama Ata Aidoo<sup>1</sup> bemerkte über den Postkolonialismus treffend, dass "er vielleicht für die Vereinigten Staaten nach dem Unabhängigkeitskrieg - und bis zu einem gewissen Grad für die ehemaligen Reichskolonien Kanada, Australien und Neuseeland - von Bedeutung sei, auf Afrika, Indien und einige andere Teile der Welt umgelegt" aber, "ist 'postkolonial' nicht nur Fiktion, sondern sogar eine sehr schädliche Fiktion, der Versuch eine gefährliche Zeit im Leben unserer Völker zu verheimlichen".

Es herrschen Unstimmigkeiten bezüglich der Zeitspanne, mit der sich der Postkolonialismus auseinandersetzen

het, zwischen jenen, die sich auch mit dem Kolonialismus selbst beschäftigen und denen, die es nicht tun. Es ist schwierig, über das Ende des Kolonialismus zu sprechen, da, wie viele meinen, der Kolonialismus nicht mit dem Akt der Unabhängigkeitserklärung beendet sei und somit in der Realität der Kolonisierten weiter existiere. Postkolonialismus ist folglich ein Objekt schiefer Kritik. Er hat angesichts der wachsenden theoretischen Bestätigung des Postmodernismus, aber auch wegen des Raumes, der vom Postmodernismus und seiner Abspaltung von der Metanarration geschaffen wurde, auf<sup>2</sup>. Sein Ziel könnte zu hochgesteckt und übertrieben sein, es ist tölzernd, da der Postkolonialismus sich sowohl mit den Prozessen, die schon während des Kolonialismus vor sich gingen als auch mit den Prozessen des Dekolonisierens auseinandersetzt. Eine der wichtigsten Kritikpunkte folgt die Tatsache im Auge, dass der Postkolonialismus eine vollkommen westliche Konstruktion ist, selbst wenn viele der Postkolonialisten, wie zum Beispiel Edward Said, einen anderen ethno-rassischen Hintergrund haben, ein westlich theoretisiertes Verlangen transformationelle „Minoritäten“-Diskurse richtig zu artikulieren, ohne jenen, über die gesprochen wird, Raum zu geben, selber zu sprechen und damit ihre Positionen selbst zu reflektieren. Daher scheint der Versuch, eine so breite historische Periode, so viele Kulturen und Völker unter einem einzigen Begriff zusammen zu fassen, übertrieben und impliziert wertliche Hegemonie.

Es scheint, dass der Postkolonialismus seiner Zeit voraus ist, noch gibt es nicht genügend historische Distanz. Er wurde sozugenommen vorgezogen, vorangestellt, bevor seine Zeit reif war und als die äußeren Umstände für seine Existenz noch nicht vorbereitet waren; die Notwendigkeit und das Interesse für die „Flugung des Feldes“ war jedoch groß trotz aller Terminologie- und Inhaltprobleme, die den gesamten Bereich des Postkolonialismus zu belasten scheinen, gibt es eine ganze Reihe von interessanten Ansätzen, die sich mit relevanten Aspekten des kulturellen, politischen und ethno-rassischen Hintergrunds auseinandersetzen, die auf die Situation schreibender afrikanischer Frauen passen und von den feministischen Strömungen nicht vollkommen abgedeckt werden können.

### Schwarz, „Dritte Welt“ oder purer Feminismus

Arbeitsmotive und -ausrichtungen müssen ständig hinterfragt werden, denn sonst läuft man Gefahr, einen Diskurs der Verschiedenheit und des Andersseins fortzusetzen, der zu einer immer größer werdenden Marginalisation führt. Während das Schlüsselwort der postkolo-

nialistischen Studien einfach Verschiedenheit zu sein scheint, beschäftigen sich viele Richtungen des Feminismus auch mit den auf diverse philosophische Hintergründe basierenden Diskursen zur Verschiedenheit. Viele (post)feministische Richtungen haben sich mit der Verschiedenheit auseinandergesetzt, um sie zu überwinden und Schlüsselbegriffe gesucht, um einen gemeinsamen Raum für Frauen egal welcher Kultur, Nation, Klasse zu definieren. Es gibt zahlreiche derartige Begriffe, wie zum Beispiel nomadisch, migrierend oder auch hybrid. Solche Subjektivitäten sind privilegiert, ihre Existenz basiert nicht auf Dauerhaftigkeit, irgendeiner Art von Wesentlichkeit oder Ortsbezogenheit, weder in nationaler noch in anderer Hinsicht, sondern auf Transzendenz, Grenzüberschreitung und einem Strömen. Im nomadischen Diskurs wird die Idee des Zentrums und der authentischen Identität aufgegeben. Die nomadische Theorie entwirft einen Wund nach einer Verbundenheit verschiedener (feministischer) Subjektivitäten. Die Feminismus-Theoretikerin Rosi Braidotti beschäftigt sich mit der Form feministischer Subjektivität, um die dualistischen Begriffe von Phalloszentrismus und Widerstand zu überwinden. Für sie, wie auch für die schwarze postmoderne Feminismuskritikerin bell hooks, ist das nomadische Bewusstsein am Ende dieses Jahrtausends ein politisches Imperativ. Für bell hooks ist Bewusstsein gleich Sehnsucht. Sie hält den „Diskurs“ über „Verschiedenheit“ in Hinsicht auf den Kampf gegen Rassismus, Sexismus und kulturellen Imperialismus für gefährlich. Sehnsucht trägt dazu bei, diese Gefahren zu überwinden, sie schafft eine Grundlage für Mitleid und führt zu Solidarität und Zusammenschluss.<sup>3</sup>

Braidottis Nomadentum stützt sich auf jene Art von kritischem Bewusstsein, das sich in sozial kodierten Denk- und Verhaltensweisen ausdrückt. Sie entwickelt eine Schwärze der feministischen Subjektivität von Frauen des Nomadismus im übertragenen Sinne, Nomadismus als Ausdruck nicht nur physischer Aktivität, sondern auch seiner metaphorischen Bedeutung Richtung tragend. Das nomadische Subjekt ist ein Mythos, es ist anti-wesentlich, seine Identität ist in ständiger Veränderung begriffen, die Grenzen existieren noch, doch in dieser Form ist es viel einfacher, sie zu transzendieren.<sup>4</sup> Die Kritik des Nomadismus spricht von der Flucht vor dem Problem des Raumes/der Orte und vor der Idee des Raumes in der Schaffung des Geschlechts, der Rasse und nationaler Identitäten, da die Narrationen der Identität aus diesem Kampf mit dem lokalen Raum erwachsen.<sup>5</sup>

Ein anderer Konzept für strömende, flüssige Subjektivität ist die migrantische Subjektivität von Carole Boyce Davies. Ihre Idee ähnelt jener von Braidotti und hooks, was ihre Zielrichtung anlangt; die

Identität eines Subjekts, das in mehreren Zeiten und Räumen existiert (sein Andererseits zum Ausdruck bringt) wird also aus der Marginalisierung heraus neu definiert und erinnert sich wieder an schwarze Frauen. Migrantische Subjektivität unterscheidet sich von nomadischer Subjektivität vor allem dadurch, dass sich das Subjekt mit spezifischen Gründen zu bestimmten Orten hinbewegt, also eine treibende Kraft besitzt.<sup>6</sup>

### Afrikanische Frauen, schwarze Frauen – ihre Räume suchend (und sehend)

Der metaphorische Begriff des Nomadismus scheint sehr nützlich in der Überwindung von Hindernissen, Schranken und Grenzen, mit denen Frauen konfrontiert sind oder die sie einengen. Doch das Problem taucht erneut auf, wenn der Begriff auf fiktional angewandt werden muss, wenn das Konzept von Raumes und Örtlichkeit unüberwindlich wird. Denn soziale Realität ist gezwungenermaßen an Raum und Zeit gebunden.

Es gibt zwei Annäherungsmöglichkeiten an die afrikanischen Frauenliteratur: durch Lokalität einerseits und durch Universalität in Bezug auf die Erfahrung afrikanischer (schwarzer) Frauen andererseits. Eine etwas vereinfachte Erklärung wäre, dass die lokalitätsbezogene Sicht von den ethnischen, nationalen/regionen, (post)kolonialen Realitäten afrikanischer Frauen verbunden ist, während die Universalität sich eher mit der Identität der Frau auseinandersetzt, ohne Bezug auf die diese Kategorien, denn die Diskussion über weibliche Identität kann von deren Komplexität ohnehin nicht immer klar abgegrenzt werden.

So vielfältig die Literatur afrikanischer Frauen auch sein mag, ist ihr doch eines gemeinsam: Zentrales Thema scheint immer die Rolle der Frau zu sein. Die Realität der afrikanischen Frau ist hoch politisch, ihr Kampf für Raum und Stellung in der Gesellschaft ist geprägt von patriarchalischer Unterdrückung, Armut, wirtschaftlichen Problemen der unterentwickelten Welt und (post)kolonialer Repression, die einen Wertewandel und eine Neudefinierung der Bedeutung von Land- und Stadtleben nach sich zieht.

Gezeitungspraktiken benachteiligen häufig Frauen extrem, da sie Missbrauch legalisieren und Frauen fundamentaler Menschenrechte berauben. Mit denjenigen Problemen können sich wohl zahlreiche Frauen auf der ganzen Welt in entwickelten wie unterentwickelten Ländern, zu unterschiedlichen Graden in ihren spezifischen Erscheinungsformen identifizieren. Die südafrikanische Autorin Sindwe Magona betont immer wieder, dass die Situation mehr oder weniger dringlich nach politischem Aktivismus verlange. Der

Slogan "Kunst ist politisch" ist eine sehr authentische Forderung in Afrika. Auch wenn mit der Situation allgemein betriebslos, dürfen wir nie darauf vergessen, dass sich diese Frauen in den unterschiedlichsten Situationen befinden und dass Quantität und Qualität literarischer Produktionen deutlich von unterschiedlichen nationalen Kontexten, politischen Regimen und Kriegen beeinflusst werden. Auf der einen Seite haben wir zum Beispiel den Sudan oder Angola, wo langwierige Kriege praktisch jede schriftstellerische Tätigkeit unmöglich gemacht und menschliche Existenz zum nackten Überleben degradiert haben. Ein anderes Beispiel ist Mosambik, das sich nach langem Krieg allmählich wieder erhebt, wo es zwar wenige Schriftstellerinnen gibt, unter ihnen aber auch drei sehr bekannte, die gleichzeitig

*Es soll lediglich die Diskrepanz zwischen den Frauen, die in Afrika schreiben, und jenen, die im Westen anerkannt werden, nicht zuletzt weil sie die Sprache des Kolonisten verwenden, sichtbar machen. Sie erstellen den "postkolonialen Kanon", während die Räume, die von Frauen in Afrika bewohnt werden, noch immer eine terra incognita, ein weites, unbekanntes Territorium bleiben*

Führungspersonen in nationalen Schriftstellerorganisationen innehaben, wie zum Beispiel Lilie Moppe, die die Präsidentin des Schriftstellerverbandes ist. Nigeria, Ghana und Kenia auf der anderen Seite, verfügen über eine lange und bekannte literarische und akademische Tradition. In Namibia, Simbabwe und Uganda produzieren Frauen von Jahr zu Jahr mehr Texte. Das selbe gilt für die Elfenbeinküste, deren Schriftstellerinnen liberal und progressiv sind, was jedoch nur für Abidjan gilt, da Chancen und Möglichkeiten in der Stadt ungleich besser sind als am Land.

Anna Ata Aidoo setzt sich kritisch mit Problemen auseinander, wie das Leben in Ghana durch die britische Kolonialherrschaft beeinflusst wurde, wie sich die Einzelkinder neuen, weitaus materialistischeren Werten zugewandt haben und in Begriffe sind, ihr eigenes Selbst zu verlieren. In der Erzählung "Everything Counts" erinnert sich die

Heldin Sissie schmerzhaft an all dies als ihre Verwandten sie bei einem Besuch in der Heimat auftragen: "Was für ein Auto bringt du nach Hause, Sissie? Hoffentlich nicht eine dieser Kokosnussschalen mit zwei Türen, oder? ... Und ach, hoffentlich hast du einen Kühlstrahl mitgebracht. Dem Hutzutage kann man einfach nirgendwo hier einen bekommen." Sissie, die in Westen war, sieht all diese materiellen Dinge wie einen Strick, an dem sie sich selbst erhängen. Ihre bittere Enttäuschung lässt sie dann zweifeln, dass sie in das richtige Land zurückgekehrt ist. Das Leben ändert sich und es ändert sich auch in afrikanischen Ländern, die Menschen passen sich individuell den Umständen an, teils behalten sie ihre alten traditionellen Sitten und Bräute, teils passen sie sich den Bräuten der Weißen an. Doch aus Aidoo Sorgen macht ist, dass man auch die Unschuld in den Augen verliert. Im Roman *Changes* ist die Heldin Ed eine junge, unabhängige, kultivierte Stadtfrau, die viele moderne, westliche Bräute annimmt. Sie scheint sehr rational, entzinkt und selbstbewusst zu sein, doch verliert sie die Selbstkontrolle in der Liebe zu einem Mann, der sie schließlich wegen einer anderen Frau verlässt. Sie lässt ihr Kind bei ihrer Mutter, was in der westlichen Welt verurteilt werden würde, während in afrikanischen Gemeinschaften das Kind Teil der Großfamilie ist und viele junge Frauen es zu Hause zurücklassen, um Arbeit zu finden.

Frauen, die mit ihrem Partner in die Stadt kommen, jedoch weiterhin von ihm abhängig bleiben, von ihm betrogen werden und gleichzeitig der Unterstützung ihrer Familien und Gemeinschaften entbehren, sind in afrikanischen Romanen ein verbreitetes Thema. Genau darum geht es auch in den Romanen der ghanaischen Schriftstellerin Ama Darko, *Beyond the Horizon* und der kenianischen Autorin Marjorie Mugaale, *Coming to Birth*. Mugaale beschreibt den Werdegang eines jungen Mädchens vom Land, ihr Erwachsenwerden, vor dem Hintergrund der Unabhängigkeit von Kenia und der gewaltvollen Evolution der kenianischen Nation. Die Stadt hat den Mythos des Wohlstands und der Chancen, ein Mythos der bald zusammenstürzt. Verzweirte Schicksale führen zu Prostitution, was mitunter die einzige Möglichkeit wirtschaftlicher Unabhängigkeit darstellt. Junge Mädchen vom Land, die ihre Verwandten und Freunde zurücklassen, weil sie an Wohlstand und Reichtum glauben, enden als Prostituierte oder kämpfen gegen Armut und Elend, wie das in Aidoo's Erzählung "In the Cutting of a Drink" der Fall ist. Die einzige Möglichkeit, einen Ausweg aus solchen Lebenssituationen zu finden, ist Schulbildung, die jedoch für die Mehrheit ein unerreichbares Ziel bleibt. Dieses Thema erforscht die simbabwische Schriftstellerin Tsitsi Dangaremba in dem Roman mit "happy end", *Nervous*

*Conditions*. Eine weitere berührende Geschichte eines Mädchens, das im Zuge ihres Erwachsenwerdens kritisch Einblick nimmt in die Unterdrückung, die eine traditionelle Lebensweise in sich birgt. Sie erzählt von der Opfern eines, die einer besseren Schulbildung wegen gebracht werden, andererseits beleuchtet sie die der Coexistence des Mädchens aufgeworfene schizophrene Identität, die im traditionellen Simbabwe lebt, wo man von ihr als Mädchen erwartet, dass sie weniger kühn und ausgemittelt ist als sie es während ihres Lebens in Großbritannien sein dürfte. Die Geschichte drückt den menschlichen Verlust aus, den die Kolonisation einer Kultur durch eine andere mit sich bringt.

Die Erbhörungen afrikanischer Frauen sind Frauenerfahrungen im allgemeinen. Ihre Erfahrungen sind in so viele Hinsicht vergleichbar mit den Erfahrungen anderer Frauen, in ihren Beziehungen zu Männern, Freunden, in ihrer Mutterschaft, ihrer Einsamkeit und ihren Kämpfen, ihrem Glück und der ganzen Palette von Gefühl- und Geisteszuständen menschlicher Existenz. Es gibt viele Verbindungen, die sich vor allem auf Gefühle und Emotionen beziehen, aber auch auf Unterdrückung, egal in welchem Raum oder welcher Zeit die betroffene weibliche Person lebt.

Afrikanische Frauen sind eine Inspirationsquelle für "westliche schwarze Frauen", die, oft erfolgreich, Verbindungen mit ihren afrikanischen Schwestern suchen. Afrikanisch-amerikanische Schriftstellerinnen versuchen, Erzählungen zu schreiben, die Geschichte und Tradition, angefangen bei ihren afrikanischen Wurzeln, weitergeben. Die "Vergeschichtlichung" dient als Konzept, um das verschüttete historische Bewusstsein wiederherzustellen. Dieser Prozess läuft durch die Erstellung neuer Verbindungen (re-connection) ab und durch das Erinnern und das Wieder-Anschließen (re-membering). Der Begriff wurde von der Autorin Toni Morrison geprägt, an das, was während der Deportationen aus Afrika in die westliche "Sklaverei" zur Zeit der Transatlantischen Passage "gebunden" und entfremdet wurde. Selbst wenn die afrikanisch-amerikanische Kultur kaum etwas von der materiellen afrikanischen Kultur erhalten hat, ersetzt sie afrikanische Gesellschaftsnormen. In den Schriften der afrikanisch-amerikanischen Autorinnen werden metaphorische Erinnerungen, die Vergangenheit als "Wahrung für utopische Phantasie", transzendiert durch den Begriff der Matrilinearität. In einigen afrikanischen Gesellschaften spielen Frauen eine wichtige Rolle als Händlerinnen und haben auch als Familienoberhäupter wichtige Positionen. Matrilineale Frauen, der hohe Status älterer Frauen und Frauen mit Heilkräften, all das sind Frauentypen, die in der afrikanischen Tradition verwurzelt sind. Für afrikanisch-amerikanische Frauen

schien die Rückbesinnung auf sie eine Möglichkeit darzustellen, patriarchale Muster und Werte zu umgehen, um somit auf ein positives kulturelles Erbe zu stoßen.

Wenn wir zurückgehen zu den zeitgenössischen Problemen afrikanischer Schriftstellerinnen, die die Kolonisation erlebt haben, bemerken wir, dass sie sich mitunter mit jenen der afrikanisch-amerikanischen Autorinnen überschneiden, was dazu anführt, einen Vergleich zwischen der afrikanisch-amerikanischen und afrikanischen Rassen- und Geschlechtersegregation mit der afrikanischen zweifachen Geschlechts- und Kolonisationssegregation vorzunehmen. Beispielshaft hierfür sind Schönheitsideale, der Wunsch, weiß(er) zu sein und glatter(e) Haar zu haben. Dieses Thema taucht in der afrikanisch-amerikanischen Frauenliteratur häufig auf. Toni Morrison treibt in ihrem Roman *The Bluest Eye* genau dieses Thema zum Extrem, wenn ihre tragische Heldin Pecola, eine Jugendliche, schließlich den Verstand verliert, weil sie sich so sehr wünscht (und schließlich auch glaubt) blaue Augen zu haben, die in ihrer Vorstellung der einzige Weg zum Glück sind. Natürlich geht es bei ihrer Geschichte um den oppressiven Rassismus in den Vereinigten Staaten, der sämtliche intime und äußerlichen Aspekte ihres Lebens, wie des Lebens so vieler anderer Schwarzer betreffen. Der Wunsch, weiß zu sein, dringt mit dem Kolonialismus in die afrikanischen Länder ein, heute findet man in den Läden der entlegenen Dörfer Tansanias bleichende Cremes. Dies ist auch das zentrale Thema der Erzählung "Everything Counts" der ghanaischen Schriftstellerin Ama Ata Aidoo, wo die junge Ibi erzählend, kultiviert und weißbezogen, nicht versteht, warum alle Frauen Perücken tragen und schließlich bemerkt, dass "sie das einzige schwarze Mädchen in der Stadt ist"; sich jedoch davor hütet, etwas zu sagen, "da sie nicht noch fremder erscheinen wollte als sie sich ohnehin schon fühlte".<sup>9</sup> Hier betont Ama Ata Aidoo, dass schwarz zu sein nicht nur bedeutet mit dunkler Haut geboren zu sein, sondern dass daran auch eine gewisse Identität und Stolz gebunden sind. Schwarz zu sein bedeutet, sich "schwarz" zu fühlen. Die Heldin kehrt aus dem Ausland nach Hause zurück, um ein "Zuhause" zu finden, muss aber entdecken, dass ihre Sicht utopisch war, dass sie "vernetzt", entwirrt wurde, dass "Zuhause" eine kaputte, romantische, utopische Vorstellung ist und dass ihre Brüder, Liebhaber und ihr Mann Recht gehabt hatten als sie sagten sie "hätten den Gedanken, nach Hause zurück-zukehren erschreckt"<sup>10</sup> und es vorzogen im Ausland zu bleiben um weiter zu studieren. In dem nie endenden Zyklus kehren wir wieder zu jenen Themen zurück, die von afrikanisch-amerikanischen Schriftstellerinnen wie Gloria Naylor und vielen anderen verwendet werden.

## Verbindungen und Klaffen in den trans-afrikanischen Brüchen

Kämpfen, Erreichen, Verdächtigen, Schreiben und Werten, die in der afrikanischen Literatur eine allgemeine Verbindung werden. Insbesondere können wir jedoch den Unterschied in der (Un-)Authentizität dieser Probleme zu jenen feststellen, die ebenfalls leidenschaftlich ihre Rechte einfordern, aber weniger überzeugend klingen, weil ihre Position eine andere ist. Sie leben im Westen, sie sind auf pervertierte Art und Weise die Privilegierten, die den notwendigen akademischen, künstlerischen, ... Hintergrund haben, um sich nicht um Überleben sorgen zu müssen und sich einer Sprache bedienen können, die westliche Ideologien wie Marxismus, Sozialismus und Linksliberalismus zum Ausdruck bringt. Kirsten Holst Petersen spricht genau davon: "Afrikanische Frauen

## Die Kritik des Nomadismus spricht von der Flucht vor dem Problem des Raumes/des Ortes und vor der Idee des Raumes in der Schaffung des Geschlechts, der Rasse und nationaler Identitäten, da die Narrationen der Identität aus diesem Konflikt mit dem lokalen Raum erwachsen

hatten im Vergleich zu ihren deutschen Schwestern sehr verschiedene Auffassungen von der Beziehung zwischen Mutter und Tochter, was sie glauben ließ, dass die universelle Schwesternschaft keine biologische Gegebenheit sei, sondern eher ein Ziel auf das man hin arbeiten müsse, und dass es in diesem Prozess vielleicht wichtig sei, die für Afrika oder die Dritte Welt wichtigen Probleme zu isolieren und vielleicht verschiedene Wertekriterialen zu akzeptieren ..."<sup>11</sup> Mit anderen Worten, während westliche Feministinnen die Wichtigkeit der Frauenemanzipation in Bezug auf die Klasse diskutieren, sprechen die afrikanischen Frauen von Gleichheit der Frauen in Bezug auf westlichen kulturellen Imperialismus.

Afrikanisch-amerikanische Schriftstellerinnen finden in ihrer eigenen Sicht Afrikas und der afrikanischen Frauen eine Quelle von neuen Ideen, Themen und Energien, welche ihnen Identität verleihen. Das passiert in dem Roman von Sandra Jackson Okoko, *The River Where the Blossom Was Born*. Afrika ist ihr Blut, ihre wiedergefundene Verbindung, das

Glied an das sie sich wieder erinnern. Eine solche Sicht könnte als Form der mentalen Anbeutung, als mentale Form des Postkolonialismus angesehen werden. Andererseits anerkennt der Westen aber nur solche afrikanische Schriftstellerinnen, die den westlichen Standards entsprechen, was Afrika und afrikanische Erfahrung zu sein haben und die zumindest mental, wenn nicht auch physisch, in den westlichen Strukturen und Institutionen präsent sind. Sie schreiben nach westlichen Standards, sie publizieren im Westen und leben auch oft im Westen. Unter solchen Schriftstellerinnen sind auch einige der hier vorgestellten: Ama Ata Aidoo, Buchi Emecheta, Toni Dangemanga, Moneo Mago, Nocolio Maraire und andere. Dies soll keinesfalls als Mindererschätzung ihres literarischen Werks verstanden werden. Sie repräsentieren authentisch Afrika, ihre Arbeit verdient volles Lob. Es soll lediglich die Diskrepanz zwischen den Frauen, die in Afrika schreiben, und jenen, die im Westen anerkannt werden, nicht zuletzt weil sie die Sprache des Kolonialismus verwenden, sichtbar machen. Sie während den "postkolonialen Kanon", während die Räume, die von Frauen in Afrika besetzt werden, noch immer eine terra incognita, ein weißes, unbekanntes Territorium bleiben.

<sup>9</sup>Ama Ata Aidoo, "That Capricious Topic: Gender Politics," in Philemena Marini, ed., *Critical Fictions: The Politics of Imaginative Writing*, Seattle, Wash., Bay Press, 1995, p. 152.

<sup>10</sup>Carole Boyce Davies, *Black Women Writing and Identity: Migrations of the Subject*, Routledge, New York, 1994, p. 81.

<sup>11</sup>Bell Hooks, *Yearning: race, gender, and cultural politics*, South End Press, Boston MA, 1990.

<sup>12</sup>Ros Braidotti, "Introduction: By Way of Nomadism," *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York, 1994.

<sup>13</sup>Wissener Porter, "Mother Earth and the Wandering Hero," unpublished paper from a conference Women/Time/Space, Lancaster University, 1995.

<sup>14</sup>Carole Boyce-Davies, *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*, Routledge, London and New York, 1994.

<sup>15</sup>Ama Ata Aidoo, "Everything Counts", in *No Sweetness Here*, Longman, Essex, 1978, p. 6.

<sup>16</sup>Susan Willis, *Specifying: Black Women Writing the American Experience*, Routledge, London, 1990, p. 9-10.


<sup>17</sup>Ama Ata Aidoo, "Everything Counts", in *No Sweetness Here*, Longman, Essex, 1978, p. 4.

<sup>18</sup>Wissener Porter, "First Things First: Problems of a Feminist Approach to African Literature", *The Post-Colonial Studies Reader*, ed. by Bill Ashworth, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, Routledge, London and New York, 1995, p. 251.

Aus dem Englischen von DIANA CONSTANTIN

STRASZ PRASTKA  
ist Professorin am  
Pädagogischen  
Institut, Zentrum  
für Frauenstudien  
in Lodz, Polen. Sie  
hat eine Reihe von  
Büchern über  
afrikanische  
Frauenliteratur  
und die  
Repräsentation  
von Frauen in  
Literatur ver-  
öffentlicht. Sie  
hat einige  
philosophische  
über  
afrikanische  
Frauenliteratur  
geschrieben.  
Die weibliche Zeit  
rückt sie, als  
literarische  
Kanonstellungen in  
ganz Afrika zu  
beschreiben.





# Malen mit Musik: Vorstellung durch Kulturen

Trinh T. Minh-ha

*"Die Kunst liegt auf der dünnen  
Linie zwischen dem Wirklichen und  
Unwirklichen."*

Chikamatsu Mongemort

Der Name ist Vorstellung. Theater, Tanz, Mimese, Kunst, Architektur, Musik, Film, Video, anderes. Das, was aus der Kombination und dem Verflechten verschiedener Idiome geboren wird, widersetzt sich ununterbrochen der Nomengebung. Je einfacher der Unterschied zwischen den Genres und Kategorien, desto weniger die Fähigkeit, sich von der Vorstellung zu trennen und zu ihr, als einem Spektakel, zurückzukehren. Die Kunst, gleichzeitig als innerliche und äußerliche "Kunst" gesehen, verliert ihre feste Grenzen. Als eine (gewannte) Botschaft vergeht sie oder stirbt ab. Als ein (narragierendes) Zeichen ist sie die Arbeit des Rhythmus: offenbart sie die Stimme, Körper, Raum. Oder Klang, Bewegung, Licht: die Vibration der Geste - vom Stillschweigen; die Resonanz des Raums - vom Dunklen; die Musik des Lebens - von der Stille. Der "Rahmen" ist die Vorstellung. Sie bekommt ihre Form durch die Eingrenzung, doch ihre

Abgeschlossenheit bleibt befreit von der Verbundenheit zu einem Ende. Dieselbe kritische Arbeit der Nomengebung oder Eingrenzung hindert das Fließen von "außen nach innen und von innen nach außen" und regt die Bewegung über die Grenzen (der Umzirkung) an. Das Perfekte vergeht. Ohne das Potenzial für neue Abzüge und Rückkünfte ist ihre Vitalität, zusammen mit der Rivalität der anderen Maßnahmen der Vollkommenheit genannt: Unvollkommenheit, verurteilt zu schwinden.

## Essenz - Vorstellung

In der Kunst des japanischen Noh-Theaters erkannte Meister Zeami Motokyo (1363-1440) drei Aspekte der Kunst und setzte sie mit den Sinnen gleich: Sehen nannte er die Haut, Hören das Fleisch und Fühlen die Knochen. Während er keinen Zeitgenossen finden konnte, der mehr als "eine schwache Darstellung nur der Haut" zu bieten hatte, bestand er darauf, dass die Darsteller alle drei Qualitäten nicht nur besitzen, sondern diese drei Qualitäten auch bis zu ihren Grenzen entwickeln. Die Vorstellung sollte, anders gesagt, "mühselos und erhaben" sein.

Die Wahrheit fordert die größte Fantasie. "Wahre Leittung" kann nicht

durch die fleißige Suche danach oder durch die große Mühe, sie zu erreichen, erzielt werden. Es heißt, diejenigen, die nur mit ihren Augen sehen können, sehen nur die Vorstellung, die sie versuchen nachzuahmen. Doch, Schauspieler und Theoretiker Zeami schrieb, es gebe keine Vorstellung an sich, denn ohne die "Essenz" kann es keine "Vorstellung" geben. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Begriffen wird mit dem Verhältnis zwischen einer Blume und ihrem Duft verglichen oder zwischen dem Mond und dem Mondschein. "Die Vorstellung nachzuahmen bedeutet eine falsche Essenz zu kreieren" - eine Essenz, die "zum Schweinen verurteilt ist".<sup>1</sup> Hier bedeutet die Nachahmung des Falschen sowohl Eingrenzung als auch Mangel: die Unfähigkeit, die Grenzen des eigenen Wahrnehmungsvorgangs zu überschreiten und die Kunst des Fleisches und der Knochen zu erreichen. Die Wahrheit öffnet sich offensichtlich nicht für das Gezeigte oder Gesagte. Man muss sie als Ereignis sehen, nie wirklich ab-Schätzen. Hatte nicht bereits der Poet Basho (1644-1694) gewarnt: "Strebe nicht danach, in die Fußstapfen der Menschen von früher zu treten, strebe nach Divulium, wonach sie streben!"<sup>2</sup>

Was für den einen die "Wahrheit" der Vorstellung ist, ist für die anderen eine

Trinh T. Minh-ha,  
A Tale of Love, 1991

Sprachform. Da jede Sprache einen bestimmten Kontext und eine lokalisierende Geschichte des Gedankens mit sich bringt, ist es notwendig, die "Essenz" von ihrer zentralen Position in der westlichen Metaphysik zu versetzen, um sie über die kontextuellen Grenzen hinaus lesen zu können. Da sie auf dem Begriff der reinen (Selbst) Präsenz basiert - da sie als volle Präsenz die absolute Nähe zu einem Selbst oder Nichtsunterscheidung ist - moralisiert solche Metaphysik im Einklang mit der eigenen humanistischen Tradition und der eigenen Idee des Wahren und Unwahren, des Guten und Bösen, folglich fordert die "Essenz" bei Zeami ein mannigfaltiges, unterschiedliches Lesen. Das Verhältnis, das es mit der Vorstellung eingeht, ist nicht so sehr reine Gegenüberstellung des Wahren und Unwahren, sondern eine gegenseitige Herausforderung zwischen der Veränderung und der Beständigkeit, der zwei wichtigsten Prinzipien des Lebens und der Kunst. Der polnische Lehrer Jerzy Grotowski bemerkte: "Wenn du spielerische Bemühungen umstellen musst, um sie zu finden und um sie physisch zu behalten, nachdem sie gefunden wurden (...), dann lebt die Tradition nicht mehr in dir. Es hat keinen Sinn, etwas zu tun, was nicht mehr lebt, denn es wird nicht wahr sein."<sup>4</sup> Hier lebt das, was sich ändert und was nicht aufrechterhalten bleiben kann, das, was nicht mehr lebt, ist nicht wahr; und das Wahre präsentiert sich mühelos, denn was gewöhnlich unabhängig von der Mühe gekommt, wird, liegt an den Grenzen des Verstehbaren und des Ausdrückbaren.

### Eine musikalische Exaktheit

Zeami verbindet den Essenz und der Vorstellung verweist auf die aufmerksame Geistlosigkeit des Maiku von Basho und der Tänze von Merce Cunningham. Während er in einem Versatz hervorgehoben wurde, das am besten als das Erwachen zur Sache in ihrer zerbrechenden Erscheinungsgestalt beschrieben werden könnte, schrieb Basho zum Beispiel: "Ein guter Poet 'schafft' nicht ein Gedicht, er denkt über sein Thema nach, bis es zum Gedicht wird."<sup>5</sup> Basho führte fort die Tradition der japanischen Literaturkritik und bewertete den Wert eines Gedichts nach dem Verhältnis der "Überschussbedeutung" (*yojō*), die es anbot, und bestand ebenso darauf, dass es keine Vorgänger der Poesie seiner Schule gebe und dass sowohl die Veränderung als auch die Beständigkeit die Essenz des Maiku seien. Das, was dieses Versatz zu einem der größten Beiträge zur poetischen Literatur der Welt macht, ist offensichtlich ihr Mangel an Anmaßung. Die Maiku Poesie ist für den mittelbäuerlichen Mann und die mittelbäuerliche Frau entstanden, und sie hat den japanischen Dichtern in der Geschichte erlaubt, das Unbestehbare Maß an Perfektion aufzugeben; die herkömmliche aristokratische Praxis der Nachahmung der Meisterwerke ihrer Vorgänger und der Selbstbegrenzung auf

dasselbe Vokabular. Also, es ist kaum verwunderlich, daß Basho, der das Maiku zum Stolz des japanischen Volkes machte und dessen Poesie (teilweise wegen der Aufmerksamkeit, die sie dem Mäurer der alltäglichen Einzelheiten aus dem Leben zollte) bei Menschen aller Klassen berühmt wurde, ebenso der Mann ist, der zu seiner Zeit verkündete: "Meine Poesie ist wie ein Ofen im Sommer oder wie ein Ventilator im Winter. Sie funktioniert dem populären Geschmack zuwillen, und sie ist praktisch nutzlos."<sup>6</sup>

Die Geschichte über die Dichterin Chiyo (1703-75) ist noch ein bekanntes Beispiel der geistlichen Leistung als "Wunder" und nicht "Schaffen". In ihrer Suche nach dem, was das originale Maiku ausmachte und im Klär, ihre bereits erzielte lokale Berühmtheit zu erweitern, traf sie mit einem angesehenen Maiku Meister zusammen, der zu Besuch in ihrer Stadt war. Er bat sie dann, ein Gedicht zum üblichen Thema zu schaffen: dem Kuckuck. Als einer der beliebtesten Vögel der japanischen Maiku Dichter, unterscheidet sich der Kuckuck, indem er nachts im Flug singt und damit dem Beobachter die Deutung seiner vergänglichen visuellen oder akustischen Präsenz schwer macht. Chiyo gab sich Mühe, doch immer wieder lehnte der Meister jeden ihrer Versuche als "gefühllos" ab. Eines Nachts, so berichtet T. Suzuki, während sie sich völlig dem Thema ergab, bemerkte sie nicht wie der Tag hinter der Papierwand bereits zu dämmern begann, "als sich das folgende Maiku in ihrem Gemüt formte".

Ich rufe "Kuckuck, Kuckuck"  
die ganze Nacht  
Morgen endlich

Nachdem er es las, verkündete es der Meister zu einem der schönsten Maiku, das je über den Kuckuck verfasst wurde.<sup>7</sup> So eröffnete ein sehr übliches Thema die Tür zu einem neuen Leben, da der einzigartige Augenblick, den es anbot, auch am banalsten ist, der "gefühlloseste" Augenblick, in welchem die auf dem "populären Geschmack" und der "Mühseligkeit" basierten Kriterien im Wesentlichen unangewiesen wurden.

Im "gefühllosen" Zustand / 'Noh mind' ist die sehr mystifizierte "Präsenz" des Künstlers gleichzeitig die An- und Abwesenheit des einen selbst. Der Augenblick innerhalb und außerhalb der Zeit ist die Bewegung von außerhalb des einen selbst nach innen. Das "originale" Maiku von Chiyo verkörpert den Zustand des Zur-Sprache-Bringens, in welchem weder das Innere noch das Äußere privilegiert sind. Das Erreichte ist nicht gerade "erhaben", aber eine musikalische Exaktheit - ein "Bedeutungsblitz ohne Widerhall", wie das Roland Barthes ausdrückte,<sup>8</sup> da die Musik, die den Bezugspunkt hier darstellt, zugleich die Musik der Bedeutung und die Musik der Klänge ist. Das Bewusstmachen des "Wesens der Sache" hat keine tiefere Beweggründe. Das ist wie, sagt Suzuki mit Hilfe eines christlichen Begriffes, "Gott im Fleis als Floh zu sehen."<sup>9</sup>

Die Tänze von Merce Cunningham, zum Beispiel, drücken ebenso nichts weiter aus als sich selbst. Anstatt die Geschichte über die Erlösung der Verbindung zwischen der Bewegung und der Poesie zu erzählen, konzentrieren sie sich auf das Physische des Körpers. Anders gesagt, sie stellen den Körper einfach als "eine Art der Bewegung" dar. Cunningham erzeugt Bewegung ohne den Versuch, den Ausdruck zu lenken und ohne irgendwelche spezifische Bedeutung oder einen emotionalen Bezugspunkt. Ohne irgendwelchen Sinn für die Handlung und ohne literarische Interpretationen, basiert seine Auffassung des Bewegungsablaufs in größtem Maße auf Zufallshandlungen. Der Tanzrhythmus ist nicht zurückzuführen auf die vorher ausgedachte und von außen aufgeworfene Musik, sondern auf das

*Was für den einen die  
"Wahrheit" der Vorstellung  
ist, ist für die anderen eine  
Sprachform. Da jede Sprache  
einen bestimmten Kontext und  
eine lokalisierende Geschichte  
des Gedankens mit sich bringt,  
ist es notwendig, die "Essenz"  
von ihrer zentralen Position in  
der westlichen Metaphysik zu  
versetzen, um sie über die  
kontextuellen Grenzen hinaus  
lesen zu können*

wahre Wesen des Schritts des Ausdrucks und auf die Musikalität des Tänzens. So ist die Bewegung nur der Ausdruck der Bewegung selbst. Doch, sollte das Interesse dieses Tanzes in der eigenen vollkommenen Körperlichkeit liegen und nicht in seiner Fähigkeit zu entziehen, was verbal unzugänglich ist, denn ist es genau deshalb, weil der Tanz hier ablehnt, das "Natürliche" zu verschleiern. Er "entnaturalisiert" den Körper, indem er ihn von der Suche nach dem sogenannten organischen choreographischen Prozess befreit, der häufig auf den engen Konzept der Unbeständigkeit, daher der Blindheit basiert in Bezug darauf, wie das Thema und der Körper in Sein zusammenkommen und wie jeder Tanz am gegebenen Diskurs teilnimmt.

Durch die Ablehnung jeder "natürlichen" Verbindung zwischen der Bewegung und der Gefühle oder zwischen den Gefühlen und der Bedeutung, setzen die Tänze Cunningham die Tradition der Pflege der binären Gegensätze zwischen dem Verstand und dem Herzen, dem



J. L. Götter:  
Florian

Gedanken und der Handlung außer Kraft. Diese Tradition neigt in diesem Falle dazu, die intuitiven Gefühle in ihren endlosen Versuchen, den verbalen Ausdruck auszuschließen, zu rechtfertigen. (Das passiert in einer Gesellschaft, die den Stempel des dualistischen Rationalismus trägt, in welcher die demonstrative Vernunft und der erläuternde Diskurs dominieren und in welcher im Namen des Logos alle Formen des "Non-Verbalen" aufgegeben wurden und als Sinnlosigkeit, Vernunftlosigkeit, Unwahrheit und Unwirklichkeit negativ definiert werden.) Wenn der Tanz nichts mehr und nichts weniger ist als "das bewegende Image des Lebens", dann ist auch die Vorstellung der Bewegung im Raum viel weniger die Darstellung des spektakulären, virtuos-perfekten Körpers, als die volle und gleichmäßig leidenschaftliche Durchführung der prosaischen Aktivitäten, in welchen der sich ausdrückende Körper zum Besten verstanden werden kann, zum musikalisch zureichenden. Mit Cunninghams Worten ausgedrückt: "erzielt der Tänzer durch diese Hingabe der durchdrachten Bewegung die technische Kompetenz, die sich durch die flexiblen Antworten auf ungewöhnliche Situationen manifestiert."

### Der Augenblick innerhalb und außerhalb der Zeit

Die traditionellen ästhetischen Ideale, die alle japanischen Künste und Talente durchdringen, wurden größtenteils im Konzept des Yugen zusammengefasst. Für eine Vorstellung sagt man, sie besitzt Yugen, das Zeichen der höchsten Erleuchtung, wenn, zum Beispiel, eine Geste, die an sich schön ist, auch ein Zugang zu etwas anderem ist. Yugen, übersetzt als das Unergründliche, wird häufig als Deutung auf das Tiefe und Entfernte sowie auf das Ruhige und Elegante benutzt. Aspekte der Dinge, die nicht einfach durch Worte auszusprechen sind und die häufig in Sackgassen führen, wenn es um das Verbale geht. Die Versuche, in der westlichen Literatur den entsprechenden Ausdruck für Yugen zu finden, endeten in der Edgar Poe's "vielsagenden Unbestimmtheit der undeutlichen und deshalb geistigen Wirkung", oder in T. S. Eliot's "Augenblick innerhalb und außerhalb der Zeit."<sup>13</sup>

Noh Zuschauer sind, so Zeami, manchmal begeistert von den Augenblicken der "Handlungslosigkeit", die sie als die schönsten in der Vorstellung betrachten. Diese

Augenblicke entstehen zwischen zwei Handlungen und in ihnen werden sowohl die Musik als auch die Bewegungen des Schauspielers zum Stehen gebracht. Doch, anstatt während der Pause im Tanzen, Singen, den Dialogen und verschiedenen Arten des Schauspielers zu entspannen, behält der Schauspieler "eine unerlöschliche innere Kraft", die den Geist seiner Rolle intensiver verkörpert als alle anderen Formen der Vorstellung. Ein großer Teil des Vergnügens der Zuschauer liegt in dieser darüber liegenden geistigen Kraft, deren Anwesenheit ebenso eine Abwesenheit bleiben sollte, da sie nicht sichtbar gezeigt werden kann. Denn, "wenn es offensichtlich ist", meinte Zeami, "dann wird es zum Akt und ist nicht mehr 'Handlungslosigkeit'.<sup>14</sup>

Nicht nur erweitert die Augenblicke der Pause die Fantasie und stimulieren das Interesse, sondern sie bewegen auch das Publikum auf die Art und Weise, die durch keine Musik, keinen Tanz und keine Schauspielkunst erreichbar wäre. Die Vorstellung ist sowohl durch die vorgeführten Handlungen als auch durch die Zeichensräume dieser Handlungen bestimmt. Sehr weit von nur einem "Mann der Handlung" entfernt, wie im Grotowski definiert, ist der Darsteller hier ebenso eine Person der Handlungslosigkeit. Oder, wengere, die Art der (geistigen) "Handlung" in diesen Augenblicken der (physischen) Handlungslosigkeit widersteht sich den Grenzen des Visuellen und Auditiven. Sie überschreitet die Kunst der Kunst und des Fleisches. Der berühmte Philosoph Kitaro Tanaka (1870-1945) schrieb fast die Meinung von Zeami zu vertreten, wenn er den folgenden Vergleich anstellte: "Im Widerspruch zur Kultur des Westens, die die Form als Existenz und die Formung als das Gute betrachtet, stellt das Bedürfnis, die Form im formlosen zu sehen und den Klang im Klanglosen zu hören, die Grundlage der Kultur Ostens dar."<sup>15</sup>

Obwohl der Unterschied zwischen Ost und West kaum so entscheidend ist, hat man trotzdem in der traditionellen japanischen und chinesischen Ästhetik häufig bemerkt, dass die ausgedrückte Form nie wirklich die Form, sondern viel mehr das Formlose ausdrücken gedachte. Gensho wie beim Waku, das seine poetischen Effekte aus Mangel an Bemühung und aus der Unendlichkeit seiner "Überschussbedeutung" zieht, ermöglicht uns ein Gemälde mit Yugen - ebenso Übersetzt in diesem Kontext als die feine Tiefgründigkeit oder Tiefe Reserve - "das unendlichen Weidwahr zu spüren", ohne auf die winzigen Einzelheiten zurückgreifen zu müssen.<sup>16</sup> Ein ähnlicher Vergleich kann angestellt werden zwischen der weißen, unbemalten Fläche, die zu Wesen eines solchen Gemäldes beinhaltet und dem visuell-formlos-auditiv-klanglosen "Augenblick des Noh Theaters, das Zeami als "das unbehandelte Intervall" (bestimmt) der Pause bezeichnete. Der Meister schrieb: "Die Kritik basiert oft auf der Idee, dass

'unbehandelte Teile das Interesse stimulieren'. Das ist die geheime Zeichnung für den Darsteller. Nehmen wir an, daß es zwei Maße der Musik gibt, für die entsprechende Stellungen und verschiedene Körperhaltungen einnehmen muß. Die Teile, die unbehandelt bleiben, beziehen sich dann auf das Intervall der Pause... Doch, es ist nicht gut, daß dieser Sinn für das innere Bewusstsein sichtbar wird, denn sollte er irgendwo gezeigt werden, würde er zum Mäusenotwendigen werden, so aufhören, unbehandelt zu sein. In diesem kunstlosen Gleichgewicht, in dieser Stille, wenn die Gedanken sogar für einen selbst verloren sind, verbindet das unbehandelte Intervall das von vorher mit dem, das folgt. Das ist an sich die Sensibilität, die die Ganzheit der Kunst vereint.<sup>15</sup>

### Ein kunstloses Gleichgewicht

Während sie an sich schön ist, ist eine Geste mit Yugen, wie bereits angedeutet, ebenso 'ein Zugang zu etwas Anderem'. Der Darsteller läßt niemals 'das korrekte Gleichgewicht' (Zanshi) zwischen der geistigen und physischen Handlungen, oder zwischen den bemalten und unbehandelten Flächen einer Vorstellung außer Acht. Hierbei bezieht sich der Begriff 'korrekt' nicht auf etwas, das von außen aufgedrängt wurde oder auf vorgefasste Werte, sondern auf die Exaktheit, die entsteht aus einer Non-Geste an sich - einer 'musikalisch zureifenden' Non-Geste. Außerdem beschreibt die feine Tiefendimension eine Form der Dunkelheit, die die Vernunft beruhigt und dabei den Weg für die erneuerte Kreativität freimacht. Wie es ein Musiker aus Indien ausdrückt, 'ist Ruhe ... das Geheimnis der Harmonie mit dem Lebensaspekt, der das Wesen aller Dinge darstellt'.<sup>16</sup> Da die Handlung und die Ruhe einander gegenüber definieren, da das Gemälde sowohl von den gefüllten Flächen als auch von den unbehandelten bestimmt ist, da der Körper den Raum strukturieren kann, nur wenn er von ihm strukturiert wird, braucht die 'Vorstellung ohne das Pausenintervall' zweifellos 'im Harmonie' gebracht zu werden.

Für Tamburinspieler heißt es, sie stimmen ihre eigene Seele, wenn sie ihr Instrument stimmen. Solches Stimmen stellt eine eigene Vorstellung dar, und die Hörer müssen ebenso sich selbst auf die Musik einstellen, während sie die Art zu schätzen wissen, wie die Musiker in den Ton hineingehen. Während die Musiker sich konzentrieren, stimmen sie sich ebenso auf das Publikum ein. Gewöhnlich haben sie kein Programm in den Händen und wissen nicht, was sie als Nächstes vorführen werden. Doch jedes Mal sind sie begeistert, ein bestimmtes Lied zu singen oder in einer bestimmten Art und Weise zu spielen.<sup>17</sup> Sich nach außen einstimmen, sich nach innen einstimmen: das sind andere Pausenintervalle, die sich für viele Musikliebhaber oft als ästhetischer herausstellen als das wirkliche Musikstück. Im

Prozess der Einstimmung wird das Thema mühelos zum Gedicht: das, was mit der Zeit entsteht, ist nicht die Suche nach der gegebenen Tonhöhe - das Standard-A oder der vorher bestimmte korrekte Ton, der das universelle Maß an Perfektion in der Musiktradition des Westens ausmacht. Im Gegenteil ist das, was allmählich materialisiert wird, das 'kunstlose Gleichgewicht', durch welches, jedes Mal anders, die Tonhöhe entwickelt wird, die unter den Darstellern, Hörern und Instrumenten geteilt wird. Erinnern wir uns der Worte von Peter Seiler, der sagte, ob nicht jede einzelne Darstellung im Prozess des Werdens eigentlich eine Probe wäre?<sup>18</sup>

"Die Männer müssen lernen zu schweigen," sagt die Romanschriftstellerin und Filmregisseurin Marguerite Duras. "Sie sind diejenigen, die zu sprechen beginnen, die für sich selbst und für andere Reden halten... Sofort haben sie die Frauen und die Extremisten gemessen zu schweigen. Sie aktivieren die alte Sprache, nehmen die Hilfe der alten Art und Weise des Theatervierers in Anspruch um zu berichten, zu erzählen, diese neue Situation zu erklären..."<sup>19</sup> Das Stöhnen auf das Schweigen - den Augenblick innerhalb und außerhalb der Zeit, nicht völlig unwirklich, nicht völlig wirklich - ist genau das, was dem Text ermöglicht zu pulkieren und zu zermien. Im Frauenkontext ist die Wirklichkeit des Schweigens noch komplizierter, wegen der Tatsache, dass das Betreten und das Loslassen von der Sprache auf einmal zur Notwendigkeit wird, zur Entdeckung und zur Verdammnis. Denn die Sprache ist bekannterweise der Schauplatz sowohl der Ermächtigung als auch der Verklemmung. Die Frauenliteratur ist, den Worten Duras zufolge, häufig "aus der Dunkelheit übersetzt. Die Frauen lebten in Dunkelheit jahrhundertlang. Sie kennen sich selbst nicht. Oder nur kaum." So übersetzt müsste sie vielleicht "beim Einschlüpfen, was die Männer Licht nennen, die Dunkelheit zum Ausgangspunkt machen." Sie wird vielleicht das Gleichgewicht auf die eigene Seite lenken müssen, um es zu finden". Und sie könnte sich auf einmal vor einem großen 'unbehandelten Pausenintervall' (einer Welt der Einstellung) befinden, in welchem eingeschlossene Territorien mehr als je das Sichtfeld erfüllen. "Wenn ich schreie", teilt Duras mit, "gibt es da etwas Schweigendes, etwas übernimmt mein Inneres... Da ist, als kehre ich in ein wildes Land zurück. Nichts ist gemeinschaftlich. Vielleicht bin ich vor allem, bevor ich Duras wurde, einfach nur eine Frau..."<sup>20</sup>

### Nachmachen mit Malen

Wildes Land, wo das Schreiben ständig das Intervall der Stille erlangt. Wo sich, auch wenn das Reden nicht mehr dauert, die Worte immer noch bewegen, geboren im Echo der Frauenstimmen. Sich selbst auf das Unbekannte einstimmend, trifft Duras am Ende ihr einfaches Ich: die Frau

in sich. Die unbeetzte Lücke wird zum stillen verwirgten Übergangsraum, dessen Duft und Widerhall nur betagten können, daß man sie durch das kunstlose Gleichgewicht der Ästhetik vom Display/Sprechen und dem Bedürfnis, alles neu zu kreieren/auszusprechen spürt. In den Filmen von Duras schwebt zum Beispiel keine Felsa, das ihr Schreiben hinein gewöhnlichen Reden leben verleiht; einem Reden, das sich innerhalb der inneren Zone der Stille bewegt, wo die Hörfahrt ausgesprochen wird und wo die Stille in die Echo der Wortfragmente eindringen können... Dieses Reden ist schrecklich, weil es weder eine Erzählung beinhalten kann noch seine Verschönerung verhindern oder die Grenzen garantieren kann, die dadurch oder in ihm erfüllt werden.<sup>21</sup>

Der Kompass der Stimme und die Art und Weise, wie seine Art und Abwesenheit den Filmraum musikalisch strukturieren, ist von großer Bedeutung, doch ist es selten in Kinos bis zu seinen

*Obwohl der Unterschied zwischen Ost und West kaum so entscheidend ist, hat man trotzdem in der traditionellen japanischen und chinesischen Ästhetik häufig bemerkt, daß die ausdrückte Form nie wirklich die Form, sondern viel mehr das Formlose auszudrücken gedachte*

Grenzen entwickelt. Die Arbeit mit Stimmen und die Arbeit mit Schauspielern ist nicht unbedingt dasselbe. Stimmen und Schauspieler bewegen sich in Räumen, die manchmal synchronisiert aufeinander treffen oder sich in der Synkope gegenteilig beeinflussen und manchmal nicht mit einander zu tun haben, außer durch den Transformationsprozess, in welchem Effekte des Bruchs wahrscheinlich auf die Art und Weise herausfinden werden wie die Medienkonzepte des Hörens eine ganze Klasse erfahrungsreicher Zuschauer/Hörer/erstellend, die sehen ohne zu sehen und hören ohne zu hören. Das, was dabei in Frage gestellt wird, ist nicht nur die Homogenität zwischen der Stimme und dem Bild, sondern auch die Aufhebung der sinnlichen und/oder intellektuellen Fähigkeiten. Die Stimme ist der Atem. Ein Frauenatem nach außen gerichtet, der Klang und die Farbe der Stimme sind in Wirklichkeit ein und das-

selbst: die Bewegung. Die Farbe hört man, wenn der Klang am sichtbarsten und am wenigsten hörbar ist; und umgekehrt, den Klang sieht man, wenn die Farbe am hörbarsten und am wenigsten sichtbar ist. Im Bruch des realistischen Effekts des Filmbildes wird das Verhältnis zwischen der Stimme, dem Klang und der Sille umgewandelt und wird musikalisch.

Die Musik liegt sowohl an der Quelle der Kreatur als auch in der Art ihrer Aufnahme. "Terror ist im Lärm", bemerkt der Schlagersänger Mickey Hart, "und in diesem Terror liegt die Kraft."<sup>31</sup> Der Name ist derselbe für diese andere Kraft oder die tri-kraft der Befreiung des Lärms und des Rhythmus, Licht und Leben. Wo immer man hin schaut, sieht man Rhythmus. Jede

Wirklichkeit so zu erfassen, "wie sie ist", würde bedeuten, das zum Licht zu verurteilen und nichts der Fantasie zu überlassen. Dyonis Mascolo behauptet: "Das Kino war dumm geboren, weil es nichtig geboren wurde... Es ist nicht wie die Macht."<sup>32</sup> Also, außer wenn sich das Bild von seinem natürlichen Zustand befreit, erlangt es keine Resonanz und muss flach bleiben – das heißt, unmusikalisch, also leblos. Das Schaffen beinhaltet nicht nur die Verformung oder Erfindung eines Chansons in einer Situation, sondern viel mehr die Aufzeichnung neuer Verhältnisse zwischen Menschen und Dingen, wie sie existieren. Alles liegt im Unterscheiden, Verschieben und erneuten Artikulieren der Intervalle. Doch, wie Zeami heftig warnte, können die Intervalle nicht gelöscht werden. Die Vitalität des Bildes-Klanges der Stille beizubehalten, das wiederholt, stimuliert und das Augenlicht, zum Beispiel, entleert, bedeutet, sich dorthin in den intensiven Zustand des Nichtwissens und der Neugier zu versetzen und dabei völlig die Gleichzeitigkeit der Körper und Bewegungen zu leben, und ebenso in der Lage zu sein, den Augenblick in der Gegenwart zu übertreffen. Das Filmschaffen gedeiht also auf dem Wunsch, zusammen und hinter dem Bruchstück zu sehen; sich vorstellen, was geblieben ist vom notwendig Unbehandelten; also unbegrenzte Überraschungen in einem begrenzten Rahmen tragen.

Das wahre Anliegen des "Poetischen" ist nicht das Prosaische, sondern das Stereotype, schreibt Roland Barthes.<sup>33</sup> Zeami, Chiryo, Basho, Grotowski, Cunningham, die Tanzspieler, Duras und die Liste ist nicht zu Ende. Der poetische Spangang kann durch die selbstkritischen Verbindungen zwischen dem Namen und Berufes kaum erzielt werden. Um neue Verhältnisse einzugehen, wird ein Raum eröffnet, der unbesetzt wird bleiben müssen trotz der zahlreichen Einstellungen auf unterschiedliche Berichte, die ihn durchkreuzen. Es gibt wirklich kein größeres Gegenteil zum Poetischen als das Stereotype, das nicht unbedingt falsch ist, sondern viel mehr eine verminderte Vorstellung der verschobenen Realität. Die konstante Herausforderung in Bezug auf die Stereotypen ist genau das Voraussetzen der Vorstellung ohne die Einschränkung auf sie (um frei zur Vorstellung zurückzukehren, muss das Potential der Form, sie zu verlassen, bestätigt sein und in Bewegung gebracht werden). Die Herausforderung ist also das Versetzen der Zuschauer in ein Verhältnis zum gefälligen Subjekt – nicht wie wenn man sie entsprechend einigen visuellen und akustischen Gewohnheiten routinemäßig (das Klischee), sondern wie wenn man sich blindlings entsprechend eigenen unorganierten Eindrücken und Gefühlen stellt. Um den Filmemacher Robert Brezon zu zitieren, "Die Schönheit Ihres Films wird nicht in den Bildern (post-

cardione) liegen, sondern im (Ausgangs)ethischen, das es ausstrahlen wird."<sup>34</sup>

Die Geschichte lautet so: als Basho seinen Lehrer und Schüler Samurai Kyoroku fragte, warum er die Mäuser mag, sagte dieser, "wegen der Poetik." "Und warum magst du die Poetik?", fuhr Basho fort. "Wegen der Mäuser!" antwortete Kyoroku. Es scheint angebracht, hier die glückliche Schlussfolgerung Bashos zu erwähen und zu sagen, dass es, da die konfusianische Tradition verkörpert, es sei schändlich, wenn man viele Ermungen schenke habe, angemessen ist, sich nur in einer von den vielen Künsten auszuzeichnen.<sup>35</sup> Doch, was kann "sich auszeichnen" im Kontext der "dünnen Linie zwischen dem Wirklichen und Unwirklichen" (Monozemane) bedeuten? Vielleicht kann noch ein Beispiel in sehr bekannten Fall von Jean-Luc Godard gefunden werden, einem der Filmschaffenden, der ständig ablehnt, der westlichen Tradition der szenischen Ausstattung treu zu sein, im Namen der Reinen Vision oder der Kommunikation, ein sich gegenseitig ausschließendes Verhältnis zwischen dem Schreiben und Malen oder zwischen dem Verbalen und Visuellen. Für diesen sehr fetischisierten Kinogiganten (der Linker) ist das "Ungelebte" das, was die Menschen nicht sehen, und wirklich, die Kamera zeigt "nur einen Augenblick", manchmal mehr und manchmal weniger kraftvoll als andere (off-camera) Augenblicke.

Viel wurde gesagt über das Filmbild von Godard, das dem fertigen Produkt folgt, um einen Enthüllungprozess vor den Zuschauern anzubieten, vor allem als eine Produktionsaktivität. Seine Drehbücher, immer als Film- und Probenentwicklung geschrieben, beinhalten simultan Aktionen vor und hinter der Kamera, innerhalb und außerhalb der Vorstellung. Seine außerordentlich kontroverse Interaktion mit den Schauspielern wird als "abscheulich" und "verwirrend" sowohl verurteilt als auch gelobt, da die Rollen, die sie spielen sollen, nie vor der Vorstellung existieren und die Schauspieler nie wirklich wissen, was sie in Augenblick der Vorstellung herstellen. Was man über die Aufnahme der Tänze von Cunningham sagen kann, bezieht sich sehr wohl auf die Filme von Godard. In den mannigfaltigen Verhältnissen zur Welt bieten diese Interaktionen zwischen Darstellern dem Publikum an, dass die Erfahrung jedes Zuschauers und jedes Darstellers einzigartig wird, nicht nur deshalb, weil die Personen unterschiedliche Hintergründe haben und in unterschiedlichen Gegebenheiten leben, sondern auch deshalb, weil jeder von ihnen buchstäblich einen anderen Tanzfilm gewahrnimmt (spezifisch gemacht hat. Da die Bewegungen der Teilnehmer einander definieren, ist jede Reaktion eine Vorstellung an sich. Über die Hauswandstellungen in Filmen von Godard zog Julia Kristeva die folgende

*Die Vitalität des Bildes-Klanges der Stille beizubehalten, das wiederholt, stimuliert und das Auge/das Ich, zum Beispiel, entleert, bedeutet, sich drastisch in den intensiven Zustand des Nichtwissens und der Neugier zu versetzen und dabei völlig die Gleichzeitigkeit der Körper und Bewegungen zu leben, und ebenso in der Lage zu sein, den Augenblick in der Gegenwart zu übertreffen*

physische Konkretität ist in Wirklichkeit eine musikalische Unbegreiflichkeit. Die Veränderung ist der Bestandteil des Lärms, und wie die Reflexion der Kraft bleibt die Lärmkontrolle grundlegend politisch. In einem musikalischen Verhältnis, in welchem alles einen rhythmischen Wert hat, hat ein Bild oder ein Klang immer das Potential, anders zu sein, als es ist. Deshalb, obwohl das Kino ein sehr gesichertes Territorium bleibt, kann Duras Ökonomie des Risikos dem Zuschauer immer das Gefühl verleihen, an der Gelbheit des Kinos teilzuhaben trotz dem beständigen: "Ich kann diese Filme nur deshalb machen, weil mein Kino kaum als Kino existiert. Die Ebene der Perfektion, die das Mainstream-Kino anstrebt (in seiner Benutzung der gesicherten Techniken mit dem einzigen Ziel, die Ordnung zu behalten), ist in das präkäre Festhalten an dem vorherrschenden Gesellschaftsregime exakt eingepreist".

Alles zu zeigen, um die Operation des Nähens irreführend zu deuten, und die



Schlussfolgerung: "Seine bescheidene Bestrebung ist nicht, eine Lösung vorzuschlagen, sondern durch Andeutungen zu zeigen, ohne wirklich zu erfüllen. Sollten hat sich das Bild so sehr der Ellipse genähert."<sup>28</sup>

Die "wilde Gestikulation" von Godard im Filmraum (dagestellt, zum Beispiel, in der Art wie ein Violonist mit seinem Bogen durch den Raum schwingt, wie Menschen und Autos auf einmal das Bild betreten; wie sie totlos in alle Richtungen laufen oder gewaltig nebeneinander zusammenstoßen) zeichnet sich durch die Benutzung von mehr als nur einer Art und Weise aus, um die Grenzen, die das Kino ausmachen, zu öffnen. Sie hat viele Beziehungen verdient, einschließlich derjenigen über "Beethoven, der einen Film mit zwei Violinen, einer Violine und einem Violoncello komponiert" oder über den Maler, dessen Farbkombinationen "so präzise, doch so vernunftlos" sind. Eine Anekdote, erzählt vom Maler Bernard Dufour, zeigt, wie sich Godard mit seinen "Gemälden" rückwärtig fortbewegt. Einmal war Dufour eingeladen, das Studio von Godard in Genf zu besuchen und dort zu zeichnen, während Godard seine Arbeit an Passion aufnahm. Dufour kam mit seinem Werkzeug und kausierte er wie Poussin zu zeichnen angefangen, bat ihn Godard, mit der Videokamera in der Hand, mit geschlossenen Augen zu zeichnen. Dufour nahm die Herausforderung an und begann eine neue Zeichnung des Soldaten in Messias der Innocents. Wie erwartet, verlor sich Dufour sofort, nachdem er seine rechte Hand erhob, in der er den Stift hielt. Doch, er schaffte es, pfuschenheller die Zeichnung zu Ende zu machen, indem er mit seiner Linken wieder das Gedächtnis fand, die Musikpartitur der notwendigen Position der rechten Hand. Dufour musste dann schlussfolgern, dass diese "perverse Kindlichkeit" und das wahnsinnige Projekt, einen Maler mit geschlossenen Augen malen zu lassen und dabei sein Wesen zu negieren, nicht nur zu einer ausgezeichneten Forschung des eigenen Werks Godards wurde; es

"schilderte ebenso plastisch die ewigen Stunden der Erwerbung des Wissens rein mechanisch, die nur in der Entdeckung des 'ich weiß nicht' oder 'ich kann nicht' erden können".<sup>29</sup>

Eine neue Art zu schreiben, also auch zu fühlen. Die Anekdote verweist ebenso darauf, dass "sich auszuzeichnen" in "der Rückkehr in das wilde Land" bedeutet, dieses kuriose Gleichgewicht der Kontrolle zu begreifen, diese unbedachten Pausenintervalle, wo das erlangte Wissen im Nichtwissen bleibt, zu leben und leben zu lassen (bisher Änderung und Verständlichkeit). Dort, wo die Inter-Kultureller-Kulturen nicht die Akkumulation oder das Schmelzen der vorher identifizierten Gegenstände, Kompetenzen und Grenzen einschließen, sondern die Entdeckung verschiedener Gegenstände, die durch neue mannigfaltige Kompetenzen in verschiedenen Situationen in verschiedenen Kulturen hergestellt wurden. Es wird etwas geboren, dass die institutionale/professionelle Aufteilung zwischen "malen" und "schreiben". Ost und West außer Kraft setzt. Diese neuformierte formlose Sensibilität beinhaltet in Wirklichkeit die Spur eines alten Begriffs: der heilige. Ein Begriff, der sich immer wieder neu materialisiert und dementsprechend die Mannigfaltigkeit der Kontexte und die Besonderheiten der Umstände beinhaltet. Breton schrieb: "Ich träume über meinen Film, der unter dem Blick allmählich die Form bekommt, wie ein ewig frisches Segeltuch eines Malers"<sup>30</sup>, und Godard schrieb: "Das Kino ist die Kunst der Musikkochung mit dem Melen."<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Zeami, "The Book of the Way of the Highest Flower (Shikado-shō), in *Sources of Japanese Tradition*, eds. R. Tsunoda, W. T. de Bary & D. Keene (New York: Columbia University Press, 1958, 1980), S. 306.

<sup>29</sup> *Ibid.*, S. 302-303.

<sup>30</sup> Eine Mitteilung inspiriert durch die Arbeiten von Kakai, Matsuo Bashō, "The Rustic Gate" in

*Sources of Japanese Tradition*, S. 418.

<sup>31</sup> zitiert in Bogdanov Quins, "Tōtōzōshi Bizen the Trail, from Objective-Scans to Ritual Arts," *The Drama Review* (1986), Vol. 35 No. 1, Frühling 1991, S. 106.

<sup>32</sup> zitiert in Makoto Ueda, *Matsuo Bashō* (Japan: Kodansha International Ltd., 1970, 1982), S. 163.

<sup>33</sup> "The Rustic Gate" S. 458.

<sup>34</sup> Vergl. Danetsu T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture* (New Jersey: Princeton University Press, 1970, 1973), S. 224-25.

<sup>35</sup> *Epiglot of Signs*, Übers. R. Howard (New York: Hill & Wang, 1982), S. 69; 76.

<sup>36</sup> *Zen and Japanese Culture*, S. 226.

<sup>37</sup> zitiert in Susan Leigh Foster, *Revealing Dancing, Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* (Berkeley: University of California Press, 1988), S. 35-36.

<sup>38</sup> *Sources of Japanese Tradition*, S. 284.

<sup>39</sup> *Ibid.*, S. 295.

<sup>40</sup> zitiert in *Philosophy of Painting* by Shih Tao, S. 13.

<sup>41</sup> Zeami, *Philosophy of Painting* by Shih Tao, (New York: Modern Publishers, 1975), S. 75.

<sup>42</sup> Zeami, zitiert in Kōjō Kurakawa, *Rediscovering Japanese Space* (New York: Weatherhill, 1988), S. 66.

<sup>43</sup> Inayat Khan, *Musik* (Clarendon, California: Hamer House Inc., 1988), S. 13.

<sup>44</sup> *Ibid.*, S. 33-35.

<sup>45</sup> zitiert in Richard Throssel, "Peter Sellars Rehearses Pigeon," *The Drama Review* (1986), Vol. 35, Mt., Frühling 1991, S. 71.

<sup>46</sup> Marguerite Duras, "Smothered Creativity," *New French Review*, *An Anthology*, eds. E. Marks & L. Courtes (Amherst: University of Massachusetts Press, 1980), S. 111.

<sup>47</sup> "From An Interview", *Ibid.*, S. 124-38.

<sup>48</sup> "Between the Voices and the Images", in *Marguerite Duras, Duras by Duras* (San Francisco: City Lights Books, 1987), S. 342-48, original italics.

<sup>49</sup> *Drumming at the Edge of Magic: A Journey into the Spirit of Festival*, (San Francisco: Harper, 1990), S. 12.

<sup>50</sup> Duras by Duras, S. 128.

<sup>51</sup> Duccio Mascolo, "Birth of Tragedy" in *Ibid.*, S. 125.

<sup>52</sup> Roland Barthes, *The Responsibility of Poems: Critical Essays on Music, Art and Representation*, Übers. R. Howard (New York: Hill-Wang, 1982), S. 124.

<sup>53</sup> Robert Breton, *Notes sur le cinématographe* (Paris: Gallimard 1975), S. 123. (Meine Übersetzung und Italien)

<sup>54</sup> *Sources of Japanese Tradition*, S. 458.

<sup>55</sup> Julie Kristeva, "Les Femmes au-delà du plaisir", *Art press*, Mars 1984 (4. Dezember 84-Jänner 85), S. 31. Für wörtliche Zitate von Godard, vergl. Jean-Luc Godard, "La Carlotta du sujet", *Ibid.*, S. 10-16.

<sup>56</sup> Bernard Dufour, "Les Peintures et Godard", *Ibid.*, S. 28-41. Die "Beethoven" Bezeichnung, die bereits bei Jacques Dufour erwähnt wurde, *Ibid.*, S. 62.

<sup>57</sup> *Notes sur le cinématographe*, S. 128.

<sup>58</sup> zitiert auf der letzten Seite der erweiterten Ausgabe der *Art press*.

Trish T. Nishida

A Tale of Love, 1995

Trish T. Nishida

Ich bin Professorin,

Flowermädchen und

Geographin. Zu

den besten

gehörten Filme wie

*Surrealist Night* (1988),

*Short for the*

*Contests* (1993)

and *A Tale of Love*

(1997) wie auch

die Bücher *Women*

*Active*, *Other*

(1993), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*

*Free* (1994), *Women*



# Wiederherstellung des Verhaltens: ein Blick auf das Südost-asiatische Labor 1996

Ong Keng Sen

*Wenn landgebundene Tiere aufsteigen zu fliegen  
Nach dem Unbekannten greifend  
Eine unerwartete Transformation  
Verwurzelt aber frei  
Das gleiche Tier aber doch verschieden  
Des Menschen Suche nach der Flucht setzt fort  
Zirkus  
Die Antithese des Museums  
Rob, aufregend, schwindelig, robust  
Gefährlich, zauberhaft  
Das Geistliche und Weltliche koexistieren  
Das Menschentheater  
Hanuman, eelig, springt in die Flucht*

Theatre Works:  
the Flying  
Circus Project

**E**nde 1996 fand das sechswöchige Südost-asiatische Labor (SEA Lab) in Theatreworks statt. Die ersten zwei Wochen gab es einleitende Workshops in Gamelan und Maske aus Bali, und alle Teilnehmer, d.h. alle Schauspieler, Tänzer und Musiker mussten sie besuchen. Bis Dezember versammelte sich in Singapur 50 darstellende, sich mit Musik, Tanz und Theater beschäftigende Künstler aus Indonesien, Thailand, Vietnam, Malaysia, Singapur und Japan. Daraufhin begann das vierwöchige Lab-proper. Das SEA Lab ist ein Teil des Flying Circus Project-Programms, das zum Ziel die Untersuchung der asiatischen traditionellen Künste für das 21. Jahrhundert hat. Es gibt zwei Aspekte zu diesem dreijährigen multidisziplinären Untersuchungs- und Entwicklungsprogramm:

Zu untersuchen, wie die zeitgenössische Kunst durch die Nebeneinanderstellung mit der traditionellen Kunst zu revitalisieren, anzuschließen, und zu regenerieren ist.

Zu untersuchen, wie die traditionellen Künste dem Fortgang der Modernität widerstehen können, ohne in die [Museumskunst]abzugleiten.

Schließlich hofft das Labor, dass die in der traditionellen Kultur verwurzelten

Künstler anpassungsfähig genug sind, zeitgenössische Kunstformen hervorzubringen, die die traditionelle Kunst ins neue Millennium rücken wird. The Flying Circus Project setzt voraus, dass die Künstler aus verschiedenen Generationen/Welten kommen, obwohl sie aus der gleichen Kultur und ethnischen Gruppe sein können. Das ist auf die zeitgenössischen malaischen Künstler anwendbar, die die malaisische Kampfkunst/Tanz - silat - nie gelernt haben, oder auf den zeitgenössischen Thai-Tänzer, der nie den Thai-Maskentanz gelernt hat. Zweitens kann der Künstler aus einer völlig anderen Kultur kommen, wie z.B. ein Künstler aus Singapur, der die vietnamesische Oper lernt. Dieses Projekt wurde zum Großteil von der Japan Foundation's Preservation of Traditional Arts of Asia Subvention finanziert. Preservation schließt die Möglichkeit nicht aus, dass die traditionellen Künste in die gegenwärtige Kunst als Katalysator oder als Samen hineintreten. Preservation heißt nicht unbedingt Konservierung ohne Transformation oder Veränderung, sie kann auch die Wiederentdeckung der Form bedeuten.

Im ersten Jahr des Projektes, des SEA Lab, gab es Workshops in Gamelan, Minang Tanz (Indonesien, Sumatra), Maskentanz (Bali, Indonesien), Gamelan,

janatisches Singen (Jawa, Indonesien); vietnamesische Oper (Thu chon); Thai-Markentanz, Thai-Kampfkunst und Waffentanz, Thai-klassische Hofmusik, sogar Shosin-Kampfkunst; und non-Waffen. Im zweiten und dritten Jahr hoffte man, dass Indien, Korea, Myanmar, China, die Philippinen und Papua Neuguinea teilnehmen würden.

Das SEA Lab konstituierte einen ritualen De- und Rekonstruktionsprozess. Die Dekonstruktion geschah auf zwei Ebenen: Dekonstruktion des täglichen Körpers des Künstlers und Dekonstruktion des traditionellen Tanzes in Verhaltensstufen, die in verschiedenen Gestenmontagen rekonstruiert werden können. Ganz allgemein gesprochen gab es einen vierstufigen Ausbildungsprozess: Abtrennung, Dekonstruktion, Rekonstruktion und Reintegration.

Die Abtrennung von Workshopgruppen wurde durch einen dreizehn Stunden dauernden Tag mit vier verschiedenen Klassen oder kreativen Workshops an einem Tag geschafft. Teilnehmer, Lehrer, Schüler mussten das SEA Lab essen, atmen, denken, schlafen und von ihm träumen. Der Tag bestand meistens aus der körperlichen, oft zur Erschöpfung führenden Arbeit. Die ausländischen Teilnehmer wohnten zusammen, und da ihre Unterkunft ziemlich weit entfernt war, wurde der Workshop Treffpunkt war, erwachten sie meistens im Labor. So wurde eine dem Druckkopfopfer ähnliche Situation geschaffen. Ein Thai-Musiker beschrieb sie sogar als ein „unnatürliches“ Milieu. Oft besuchten die Lehrer einander, um den Unterricht zu beobachten; Austausch und Dialoge fanden in den zufälligen Umgebungen statt – während der Mittagspausen, in den Gängen – wir lebten zusammen. Es gab nichts Besonderes zu tun, als die Kunst zu sprechen, zu lernen und zu schaffen. Es gab nur wenige Ablenkungen – das Essen wurde nämlich hineingebracht. Jeden Morgen um 9 Uhr wurden die ausländischen Teilnehmer mit dem Bus zum Workshop, und jeden Abend, gegen Mitternacht, zurück zu ihren Wohnheimen gebracht. Innerhalb von 18 Stunden waren sie zurück im Labor, den neuen Tag und das neue Programm anzufangend.

Die Workshops waren unterschiedlich und an jedem Tag wurde der Teilnehmer vier unterschiedlichen Kulturen ausgesetzt. Ähnlich war es so gedacht, um eine Atmosphäre zu schaffen, in der das Gelehrte nur ein Vorgesprochenes des Rohstoffes war, der den Ausgangspunkt der Kreativität bilden sollte. Die traditionellen Kunstformen wurden im Unterricht ständig von den Lehren kontextualisiert und der Dekontextualisierung des ganzen SEA Lab Rahmens gegenübergestellt. Dies führte die Teilnehmer an die Grenze oder zu einem Grenzraum, wo das Bewusstsein von kulturellen Wurzeln der Form beschränkt, ohne sie zu belasten. Die Darsteller wurden in eine Situation gebracht, in der sie aktiv gefördert wur-

den, das kulturelle Gepäck empfanden zu trennen. Im Ganzen war die SEA Lab Erfahrung besonders stark, da viele Teilnehmer fern von ihrer Heimat, ihren Familien, Freunden, Peers, vertrauten Milieus waren (die Sprachen der Teilnehmer waren verschieden). Diese Reichte „Verfremdung“ schuf einen Raum, der uns zwang, unser Selbst aufzugeben, um das Andere zu schaffen. Die „Verfremdung“ stellte unsere Aussichten, unser Verständnis von uns selbst und der Außenwelt in Frage.

Das SEA Lab brachte die meisten von uns an die Grenzen unserer Kulturen, unserer Ästhetik, unserer physischen Selbst. Der Körper befand sich aufgrund der äußeren körperlichen Natur des Labors in einem ständigen Schockzustand. Genau so war auch der Geist, indem er sich mit dem Möbius Band der Kulturen herum-schlug. Die Teilnehmer waren vom Labor oft zu erschöpft, um sich noch intellektuell auseinanderzusetzen zu können. Stattdessen geriet der Körper in den Mittelpunkt des Interesses. Das war durch-dacht, denn ich glaubte, der Prozess basierte auf der Mündlichkeit, auf dem Körper als der Quelle von Erinnerungsvermögen/Kultur, auf nonverbalen und nicht-rationalen Kommunikationsmodi. Das Interesse an Geschriebenen war gering. „etwas tun, um es zu verstehen“ wurde betont. Eigentlich musste man spezifische Zeitblöcke schaffen, um den Teilnehmern zu ermöglichen, Informationen erfolgreich zu verarbeiten. Dieses Verarbeiten geschah durch den Körper, da die Künstler ihre eigene Recherche und Analysen durch das Physisch-Werden präsentieren mussten.

Innerhalb des SEA Labors wurden an den ersten 10 Tagen die Muster von den Tänzern und Schauspielern abgetrennt, als sie sich darinnachten, die unterschiedlichen Kunstformen zu rekonstruieren. In den letzten zwei Wochen gab es kombinierte Improvisations-Sessions, in denen die Musiker, Tänzer und Schauspieler einander stimulierten und provozierten, um kreativ zu werden. Bis zur letzten Woche gab es eine Art Abtrennung zwischen den Künstlern und Schülern. In den ersten drei Wochen waren in ihren Lehren und Schülerrollen fest verankert. In der letzten Woche schlossen sich die traditionellen Lehrer den Schülern in der kreativen Zusammenarbeit als Fellowkünstler an.

Außer der Dekonstruktion des alltäglichen Körpers und des „bestimmten Körper“-Aufbaus, entwickelte die Ausbildung in den traditionellen Künsten auch eine generative Grammatik, die kreativ benutzt werden konnte, um eine körperliche Sprache für den Rekonstruktionsprozess zu erfinden. Durch diesen De- und Rekonstruktionsprozess ergab sich aus dem Sprungbrett der traditionellen darstellenden Künste eine interkulturelle

Darstellungssprache. Schechner nannte diesen Prozess die „Wiederherstellung des Verhaltens“:

Wiederhergestelltes Verhalten ist lebendiges Verhalten, so betrachtet, wie der Regisseur einen Filmstreifen betrachtet. Diese Verhaltensweisen können geordnet oder rekonstruiert werden; sie sind von den zufälligen Systemen (sozialen, psychologischen, technologischen), aus denen sie entstanden sind, unabhängig. Die ursprüngliche „Wahrheit“ oder „Quelle“ des Verhaltens kann verloren, ignoriert, oder bestritten werden, sogar wenn diese Wahrheit oder Quelle anscheinend geehrt und beobachtet wird. Wie dieser Verhaltensstreifen geschaffen, erfinden oder entwickelt ist, kann unbekannt oder verliert, ausgetüschelt, oder von Mythos und Tradition verzerrt sein. Ursprünglich ein Prozess, gebraucht in einem Probenprozess, um einen neuen Prozess hervorzu-bringen, eine Darstellung. Die Verhaltensstreifen sind selbst aber noch kein Prozess, sondern die Dinge, Gegenstände.

*Das SEA Lab konstituierte einen ritualen De- und Rekonstruktionsprozess. Die Dekonstruktion geschah auf zwei Ebenen: Dekonstruktion des täglichen Körpers des Künstlers und Dekonstruktion von den traditionellen Tänzen in Verhaltensstufen, die in verschiedenen Gestenmontagen rekonstruiert werden können*

der „Stoff“. Wiederhergestelltes Verhalten kann langdauernd sein, so wie in einigen Dramen oder Ritualen, oder es kann kurzdauernd sein, so wie in einigen Gestenblöcken, Tänzen und Mantras. (1985:35)

Das ist in gegenwärtigen kreativen Laborsessions sichtbar, die von Prof. Kishen Ji und mir gehalten wurden. Während dieser Sessions sollten die Darsteller Verhaltensweisen aus verschiedenen traditionellen Tänzen gebrauchen, um „Präsentationen des Selbst“ zu schaffen. Jeder hatte zwei Präsentationen, die „Heiße“ und die „Kühle“. Die Teilnehmer änderten und rekonstruierten das Grundvokabular von sit (malische Kampfkunst); andai, dem traditionellen Minangkabau-Tanz, in welchem die Tänzer die stat-Bewegungen in Kreisformation darstellen; tari galombang, einem willkommenen Wachmaekritanz aus der Minang-





Theatre Works  
The Flying  
Ginzu Project

Kultur, Grundbewegungen der Gumarang Sakti Dance Company, die schon eine Neuerfindung von randa und sakt war, und von dem Affenkranz zum Thai-Maskentanz, hat cheo. Diese Bewegungen wurden aus ihrem Kontext gerissen, um ein selbständiges Leben zu erhalten. Indem der Verhaltensaustausch in einen neuen Kontext gesetzt wurde, wurde die traditionelle Quelle zu einer generativen Grammatik für den Selbstausdruck, zu einem das neue Leben gestaltenden Rohstoff. Bei den ersten Sessions Ende der ersten Woche, sind die Teilnehmer schnell zu der Schlussfolgerung gekommen, das Darstellungsgeschehen aufzugeben, und stattdessen eine Position des Untersuchens und der Recherche zu finden.

Interessanterweise identifizierten sich viele Künstler mit den explosiven Bewegungen der Gumarang Sakti Company. Ihr Vokabular von kudo kudo (Stellungnahme, Grundstellungen), pitang (alle Positionen), ranta (kurze, scharfe Schritte), tendangan (Kicks), gelek (Twists, Drehbewegungen), gulang (Forsobewegung), jatauh (Sturzbewegungen), und rufas (Atmen) war sehr populär. Vielleicht war es deswegen, weil das Vokabular so umfassend schien, besonders da der ganze Körper auch als Musikinstrument gebraucht wurde. Die Töne wurden durch knallende Schläge auf unterschiedliche Körperteile erzeugt. Es ist bemerkenswert, dass die Gumarang Sakti Vokabular schon eine Neuerfindung von randa und randa ist. Die Botschaft des Gumarang Sakti Workshop war nämlich: "Die Wurzel durch Gebirgsrecherche zu bewältigen - vom traditionellen bis zum gegenwärtigen Tanz". Deswegen wurde die Gestiksprache der "Selbstpräsentationsübung" manchmal zweimal neu erfunden. Es demonstrierte, dass der Prozess des wiederhergestellten Verhaltens ein Recyclingprozess ist: "Wieder zu verwerten, wieder zu verwenden, zu speichern und zurückzuführen... nach Wurzeln zu suchen... ist zu ritualisieren" (Schneider 1993:15). Die meisten Teilnehmer haben sich bei der ersten

Session nicht mit der Lyrik von hat cheo, das viel natürlicher war, befasst. Sie bevorzugten stattdessen die mehr stilisierte Gestiksprache.

In der zweiten Phase hatten die Teilnehmer die Aufgabe, das Von-außen-Kommende von ihren gegenwärtigen das Selbst repräsentierenden Gestenmischungen zu destillieren oder zu subtrahieren. Die Art und Weise, wie der Künstler mit dem leeren Raum und den Lücken umging, die sich als Gesten- oder Verhaltensaustausch ergaben, wurde besonders betont. Der Teilnehmer unterhielt diese Subtraktion spontan, als er das Selbst präsentierte. Der Geist und der Körper funktionierten gleichzeitig und dieser Verarbeitungsprozess war allen erkennbar.

Das war die Grundlage der gegenwärtigen Sessions: das De- und Rekonstruieren von Gesten- und Verhaltensaustausch. Um diesen Kreativitätsprozess besser zu verstehen, waren die Künstler gefördert, die Bewegungen, verschiedene Tänze, sogar die Bewegungen, Neigungen und Stile jedes einzelnen Künstlers zu analysieren. Dies führte zu einer spannenden Recherche während der zweiten Woche, in der die Teilnehmer sakt und Thai-Maskentanz zu untersuchen hatten. Sie mussten die Kennzeichen ihrer Tänze artikulieren, indem sie sie in unheimlichen der unterschiedlichen Prinzipien destillierten. Dieser Artikulations- und Destillationsprozess sollte zum Hauptwerkzeug der Neuerfindung im Labor werden. Nach der Analyse von zwei Tänzen sollten die Teilnehmer die Prinzipien über Kreuz anwenden, d.h. die Prinzipien von Thai-Maskentanz wurden auf eine sakt-Bewegungssequenz angewendet und umgekehrt. Dies führte zur Transformation der Bewegungsqualitäten des Tanzes selbst.

Artikulation • Destillation • Rekonstruktion • Neuerfindung

DEKONSTRUKTION

REKONSTRUKTION

Einige Teilnehmer wandten diesen Prozess auf qiong, shaolin und noch Bewegungen an.

Um diese Untersuchung verstehen zu können, werden wir einen Blick auf zwei traditionelle Klassen werfen. Pak leika artikuliert acht Prinzipien des sakt tagak (aufrechtstehen, Stellungnahme, Gleichgewicht und Haltung), tagan (Introspektion), kanta (Bewegungsegmentierung, sich schrittweise bewegen), ganak (Intinkt, das Gefühl für Nichtsichtbares), gank (Bewegung), jangkuk (Raum, das Raum bewusst sein), pandang (Schauen), kutiku (der Augenblick zum Augenblick). Diese acht Prinzipien schaffen ein Gesangsgefühl von Bewusstsein und der Nervosität. Die Methodologie der Thai-Maskentanz war

wesentlich anders, die Prinzipien waren nie artikuliert. Der Thai-Maskentanzmeister, Kun Chatrong, war viel holistischer in seiner Lehrmethode. Er fing ganz von vorne an, die Teilnehmer zu befragen, was kulturellen Ritualen, wie z.B. die Begrüßung des Lehrenden, die Begrüßung des Unterrichts, die Verkleidung der Maske. Er war ein Beispiel des traditionellen Lehrens, der den gegenwärtigen Künstlern die mündliche Tradition übermittelte, welche oft nicht nur die Ästhetik, sondern auch die Soziologie, Kosmologie und Weltanschauung verkörperte. Für ihn ist es nicht nur eine Darstellungstechnik, sondern das Leben in der Kunst, das zu teilen und zu vermitteln ist. Diese Einstellungen wurden noch mit modernen Ausbildungsmethoden kombiniert, wie z.B. Videoaufnahmen oder die Anpassung der Aufnahmegeräte an die Teilnehmer, die aus verschiedenen Disziplinen und Kulturen kommen. Letztlich wendete Kun Chatrong die Körper-gegen-Körper-Übertragung als Ausbildungsmethode an, wobei er sich der Wiederholung bediente. Den Tanz lernen hieß, den Tanz bis zur Vollkommenheit wiederholen. Das Interessanteste war, dass diese uralte Methode funktioniert hat. Physikalisch sind die Künstler geschickter geworden und langsam erfüllte die Körperlichkeit ihre geistigen Zustände und wirkte Wiederholungsmethodologie, und die Teilnehmer fanden Unterschiede, Persönlichkeit und Freiheit.

Diese neuerfundenen Verhaltensaustausch oder Gesten wurden zunächst weiter von anderen Vorstellungen von asiatischen Performances verarbeitet. Vor allem gab es den Prozess des "Umsetzens von Tanz in den Geist". Diese Verhaltensaustausch würden im "geistigen Auge" des Künstlers dargestellt. Dies führte einerseits zu einem inneren Fokus, andererseits zur Introspektion, was oft die Ausrufwörter um den Künstler schuf und beruht auf kuse aus dem noh-Theater. Kuse ist ein Erzählgedicht, normalerweise von dem shite oder noh-Hauptchauspieler geträgt, eine wichtige Szene, die oft den Höhepunkt in noh Performances darstellt, in kuse wird gessen, während shite im Bühnenzentrum bewegungslos sitzt. Während des Chorgesangs, der die Geschichte erzählt, und begleitet vom Flüstern der Instrumentalmusik, tanzt er allein mit seinem Herzen, und begibt sich jenseits des Schrittbahns, um den intimsten Ausdruck zu erreichen. Eleganz wird geboren, wenn das Gewöhnliche abgeklüftet, konzentriert und auf Wesentliches reduziert ist. Dies wird am deutlichsten in Zeams Feststellung über Chauspieler: "Was (der Chauspieler) nicht tut, ist von Bedeutung." (Komparu, 1987:73) In anderen Prozess war die subtile Transformation der hat cheo-Kritiken, als sie die männlichen und weiblichen

Rollen vertauschten. Die Transformationen waren oft einfach, aber sie drückten die wichtigsten Veränderungen in Gefühlen, Geschichten und anderen Polaritäten (z.B. warm/kalt) aus. Diese Transformationen waren oft überraschend, obwohl ihre Effekte schonend erzielt worden waren, mit so wenig Energieverbrauch wie möglich. Die Veränderungen der inneren Landschaften führten zu Veränderungen in der äußeren Präsentation. Es wird suggeriert, die Geist-Körper-Trennungslinie sei durchlässig, und beides sei beeinflussbar. Das Interessante daran ist, dass Geist und Körper als Kontinuum zu funktionieren begannen – jeder war die Erweiterung des anderen, eher als zwei voneinander getrennte Mittel des Künstlers. Wir gingen mit den Streifen der rekonstruierten Montage nach dem Prinzip des Aat cheo-Theaters um, indem wir eine andere Rekonstruktion versuchten. Genau deswegen ergibt der De- und Rekonstruktionsprozess fast immerhin, zu ganzloser Kreativität führende Möglichkeiten.

Der Reintegrationsprozess der Künstler (Theater und Tanz) geschah auf mehreren Ebenen: die erste war die kombinierte Session mit den Musikern. Am Anfang war dies voller Schwierigkeiten. Die Tänzer und Schauspieler erforderten einige Wochen allein die Transformation des traditionellen Geistes in den gegenwärtigen Geist. Wir stellten fest, sie waren den Musikern gegenüber nicht besonders sensiblen. Es schien, als ob zwei Gruppen von Künstlern zwei verschiedene Sprachen aus ihren separaten Recherchen entwickelten. Jede Gruppe war hinsichtlich der Entwicklung ihrer eigenen "Texte" unausgeglichen, was zur einer unüberwindlichen Kluft führte. Dies wurde offensichtlich gleich nach der Anfangsauphorie. Oft waren sie an eine gewisse Skeptik des Kreativitätsprozesses gebunden. Der interaktive Raum zwischen den Gruppen schien blockiert zu werden. Wir entschlossen uns, einen Schritt zurück zu machen. Wir teilten die Gruppe der Künstler und arbeiteten nur mit zwei Musikern. Alle Teilnehmer, auch die Musiker, gingen an, eine neue Rekonstruktion mit Hilfe der gesammelten Grammatik, und Rohstoffen, die vom Labor zur Verfügung gestellt waren, aufzubauen. Sie sollten alle Last, die sich in den letzten Wochen akkumuliert hatte, loswerden, und wieder frei werden. Dies demonstrierte eine für jeden Künstler ständige Notwendigkeit, auf die Grundprinzipien zurückzukommen, und auf die Dringlichkeit der Kreativität zu reagieren. Eine geringe Anzahl von Künstlern bei kombinierten Sessions führte zu einer erhöhten Sensibilität.

Die zweite Reintegration umfasste die improvisatorische Zusammenarbeit von Schülern und Lehrern. Eine solche Session war die Improvisation, bei welcher der Aat cheo-Meister Mdm Tuyet in ein komplexes Netz von Musikern, Tänzern, und

Schauspielern gebracht wurde. Mdm Tuyet demonstrierte zuerst eine Reihe von Charakter-, Gefühl-, und Geschlechtertransformationen. Dies wurde signalisiert durch Veränderungen der Live-Musik, aufgeführt von drei aus verschiedenen Kulturen kommenden Künstlern (Indonesien, Thailand, Singapur). Eine Rekonstruktion gab es schon auf der Grundebene, denn die Musikinstrumente kamen nicht aus der vietnamesischen Kultur. Die Musiker spielten auch ziemlich verschieden von den üblichen hat cheo-Darstellungen. Sie initiierten Veränderungen in cheo-Darstellern in bisher einmaliger Weise. Mdm Tuyet war so flexibel, die unabhängige Transformation zuzulassen, und initiierte manchmal sogar Veränderungen bei den Musikern, die in einer Komplementärbeziehung der Energieveränderungen resultierten. Im Laufe dieses Prozesses erzeugte Mdm Tuyet Streifen und Montagen von Songs, Tanz und Theater, die es bis dahin in Aat cheo nie gegeben hatte. Oft erlitt sie einen Kollaps und änderte das Material als eine Antwort auf die soundscapes. Sie beachtete die Absurdität der Nebeneinanderstellung von cheo-Charakteren, Stimmungen, und Gefühlszentren nicht. Sie ignorierte und widersprach also den traditionellen Impulsen. Manchmal führte dies zur Verzerrung oder zur Verdunkelung der Tradition, aber immer führte es zu erneuerter Energie und Kreativität. Die Schauspieler und Tänzer, die ihre Schüler waren, waren von Anfang an überwältigt von ihrer grenzenlosen Präsenz. Ihr Auftrag war mit den Musikern und Mdm Tuyet zusammenzuwirken, und so auf Rohstoffen beruhende Transformationen zu schaffen. Am Ende der Session wirkten sie zusammen mit Mdm Tuyet aufeinander, stellten die Rollen dar, trugen verschiedene Stimmungen ein, schilderten verschiedene Farben und Landschaften. Dieser Teil der Übung war besonders interessant, da Mdm Tuyet sich mehr als zwischen Erfindung, Neuerfindung und traditionellem Repertoire bewegte. Sie schlich in diese verschiedenen Ebenen hinein, sie inspirierte das Neue im cheo-Repertoire nicht behandelnde Material, sie stellte neue Beziehungen her, neue Gefühle und neue Geschichten. Es ist eine erstaunliche Koinkidenz, dass es gerade Mdm Tuyet war, die das SEA Lab mit der Erklärung begann, dass ihr der Improvisationsbegriff völlig fremd war.

Die End-Reintegration repräsentierte die vielen "graduierten" Darstellungen. Am Ende des SEA Labors konnten wir mit den ersten Resultaten der Versöhnung zwischen der Tradition und dem Zeitgenössischen beginnen. Im Gegensatz zu der den meisten traditionellen Künsten immanenten Harmonie, vermittelte die post-moderne Einstellung diese Harmonie zugunsten der Versöhnung durch die Nebeneinanderstellung. Die Nebeneinanderstellung, die manchmal sonderbar und seltsam, nicht aber wenig



Theatre Works  
The Flying  
Gross Project


schön war. Schließlich zeigten die Workshopdarstellungen, dass es eine wirksame Methode für die Abgrenzung, De- und Rekonstruktion und Reintegration gab, die unter vielen verschiedenen Umständen anwendbar ist. Die Künstler sind in den Prozess der Erzeugung, Rekonstruktion und Neuerfindung geschickt geworden. Sie scheinen im Stande zu sein, den traditionellen Stoff frei zu manipulieren und mit ihm umzugehen. Sie waren in der Tradition verwurzelt, aber innerhalb dieser Tradition frei, Myriaden von Möglichkeiten zu entdecken und reicher zu machen.

#### Bibliographie:

- Anderson, Benedict, 1991: *Imagined Communities*. London & New York: Verso
- Barba, Eugenio & Savarese, Nicola, 1991: *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. London & New York: Routledge
- Bhabha, Homi, 1990: *DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation in Nation and Narration* (ed. Bhabha). London & New York: Routledge
- Hobsbawm, Eric, 1988: *Invention: Inventing Tradition in the Invention of Tradition* (eds. Hobsbawm and Terence Ranger). Cambridge: University Press
- Komparu, Kuntio, 1982: *The Noh Theatre: Principles and Perspectives*. New York
- Nagai, wa Mitsugu, 1986: *Decolonizing the Mind*. London: Heinemann
- Shikhi, Tsukie, 1991: *Asian of Chinese Descent Seek Their Roots*. Asahi News, 1 Mar 1992
- Schneider, Richard, 1985: *Between Theatre and Anthropology*. Univ. of Pennsylvania Press
- Schneider, Richard, 1993: *Future of Ritual*. London and New York: Routledge
- Suzuki, Tadashi, 1982: *The Word is an Art of the Body*. Performing Arts Journal, 17:88-92

Aus dem Englischen von IVA ČOBAK

Das SEA Lab ist der künstlerische Leiter von Theatre Works und der 'Writers' Laboratory' in Singapur. Er arbeitet in 'Overload' Lab, das im 1992 gegründet hat, ein innovatives und kreatives Regieführung zu unterstützen, als Trainer für Schauspieler und Regisseure. Heute ist er meistens bekannt für seine radikalen Performances: Konzepte und sein Experimentieren mit der Tradition.



# Die Krisis des Körpers und die Zukunft des Interkulturellen

Rustom Bharucha

Wie denkt man nach über den Interkulturalismus wenn man an Malaria leidet? Welche chirurgischen Eingriffe haben mit Interkulturalismus zu tun? Jede Art von Krankheit impliziert eine Entfremdung von dem "normalen" Selbst und schafft das unangenehme Gefühl, in dem Körper eines Anderen gefangen zu sein. In den folgenden Essays, eine Schlussfolgerung seines Buches das bald erscheinen wird, *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalization* (London: The Athlone Press und U.S.A.: University of Wesleyan Press), schreibt Rustom Bharucha über seine ungewöhnlichen Erfahrungen in Ljubljana und Amsterdam.

Es sind nicht nur "die sich modifizierenden Situationen des Säkularismus" die ihre Instabilität bewahren müssen: die "sich modifizierenden Situationen" in diesem Buch lehnen den Formalismus einer Schlussfolgerung ab. Ich würde diese Junktur in der Erzählung nicht als einen neuen Beginn interpretieren, sondern als "Intervall zwischen Politiken" (dieses ist der Titel einer bemerkenswerten Sammlung von Essays des Begründers der indischen Sozialistischen Partei, Rammanohar Lohia). Seine Essays (1965), könnte man sagen, haben das relativ unbekannte Feld der indischen Kulturstudien eröffnet, mit deren elektischen Beschäftigungen mit Reisen, des kolonialen Ockterbes, Pflügerungen, die politische personae der Götter und die Schönheit der dunkelhäutigen indischen Frauen (eine proto-feministische Überlegung zum Thema des Rassismus der alten indischen Hierarchien) zugrunde liegt. Die Tatsache, dass einer der beweglichsten und operierelsten Köpfe der indischen Politik sich mit den scheinbar kleinen und trivialen Probleme der Kultur des täglichen Lebens beschäftigt ist eine Inspirationsquelle für den bewusst elliptischen Zweck dieses Buches.

In selber entpasse mich dabei, ein "Intervall zwischen Politiken" zu wachen.

Dieses Buch wurde mit so vielen weitläufigen Agenden geladen - Globalisierung, Komunalismus, Säkularismus - dass sogar meine Versuche, kreative Alternativen durch intertextuelle-kulturelle Praktiken zu finden in eine unmissverständlich hitzigen, teilweise sogar fiktionalen politischen Diskussion einbezogen wurden. Ich habe in der Tat oftmals einen Punkt erreicht während ich diese Buch schrieb, wo ich mich fragte ob es möglich sei, so etwas wie das "Non-Politische" als Tatsache hinzustellen. Lehnte ich nicht bewusst gewisse Bereiche der Subjektivität und des Spiels ab, der Phantasie und des Spottes die ebenfalls in und durch das "Politische" behauptet werden müssen? Lohias Idee der Leichtigkeit in der Kulturpolitik bietet wertvolle Anhaltspunkte bezüglich der Art und Weise wie man sich mit Problemen und Erfahrungen der Weltlichkeit auseinandersetzen hat, die das, was es wert ist, als "politisch" betrachtet zu werden, heuristieren.

Zu bemerken ist, dass für Lohia das "Intervall" nicht in der Politik, sondern während der Politik stattfindet. Ich habe mich oft über die scheinbar seltsame Benützung dieser Präposition gewundert. Doch jetzt weiss ich, dass für Lohia die Politik (wie auch für mich) nie aufhört; es ist eine ununterbrochen Aktivität die überall um uns herum stattfindet und

durch die Gegenwärtigkeit konfliktgeladener Epochen publiziert. Es ist kennzeichnend, dass, wenn die Politik suspendiert wird, sie auch auf eine seltsame Weise intensiviert - und verwandelt - wird in das "schwängere Moment" ihres "Intervalls". Ich habe schon auf dieses Paradoxon aufmerksam gemacht in meinem Beitrag zum Problem des Glaubens (*The Question of Faith*), wo ich versucht hatte, Lohas kulturelle Schriften in dem weiteren Kontext einer alternativen säkularisierten Diskussion zu kontextualisieren. "Das Wort 'Intervall' suggeriert eine temporäre Unterbrechung irgendeiner Art von Aktivität, doch es impliziert auch einen bewussten 'Bruch' in dem man die Spannungen, in die man geworfen und doch zeitweise suspendiert wird, voraussehen und sich dafür vorbereiten kann. Lohas Gedanke spielt sich in diesem Raum zwischen Philosophie und Handlung, zwischen Praxis und Theorie" (Bharucha 1992:55). Heute würde ich noch hinzufügen, dass dieser Bruch es aus ermöglicht, uns die Zukunft der Politik vorzustellen, die noch von der Gegenwärtigkeit der stattfindenden Kämpfe zu befreien ist.

Was ich hier anbieten kann ist eines dieser Intervalle die während meiner interkulturellen Reise erschienen sind, als ich gezwungen war, mein mitteleurosisches Herumwandern zu unterbrechen. Ich hatte tatsächlich keine Wahl in dieser Sache; dieses Intervall wurde mir aufgezwungen, und ich konnte nichts weiteres tun, als seine Gegenwärtigkeit zu akzeptieren und über einige heimsiche Wahrheiten meines weiteren interkulturellen Bewusstseins nachzudenken. Eine andere Art, dieses Intervall zu betrachten ist, es als ein Moment der Krise anzusehen die meinen Körper direkt getroffen hat, so dass er in eine Situation einer nie dagewesenen interkulturellen Fragestellung versetzt wurde. Jetzt hätte ich nicht mehr den Luxus des Kritikers der mit scheinbarer Löseligkeit die Körper anderer beobachtet (der Schauspieler, Refugies, Opfer von Aufständen). Nun war ich gezwungen, mich mit dem Zusammenfall meines eigenen Körpers auseinanderzusetzen. Tatsächlich ist es eine Ironie, dass diese Erzählung, die sich so sehr auf die Beschäftigung mit den konfliktuellen Ideologien des Kulturalismus konzentriert hat, so entschieden zu einem Bruch geführt werden sollte von meinem relativ unkontaminierten Körper. Nach diesen einflussreichen Bemerkungen werde ich nun meine Aufmerksamkeit auf die verletzten Situation dieses Bruch richten - ein Krankheitsfall in Ljubljana, Slowenien - wo ich mich von einem plötzlichen Anfall von bösartiger Malaria niedergeworfen sah.

\*\*\*

Wie denkt man nach über Interkulturalismus wenn man an Malaria leidet? Jede Art von Krankheit impliziert eine Entzerrung des "normalen" Selbst und schafft das unangenehme Gefühl, in dem Körper eines anderen gefangen zu

sein. Man hat keine andere Wahl, als sich durch diesen anderen fremden Körper durchzuarbeiten bis man sich wieder an seinen eigenen anschließen kann. Diese Kondition, die wohl kaum als sicherheitsbefördernd betrachtet werden kann, wird noch strapazierter wenn man in einem fremden Land krank wird, wo man, da man die Sprache, die Gezeiten oder die kulturellen Codes nicht kennt, eine doppelte Entfremdung erlebt, jene vom eigenen Körper und jene von der Umgebung selbst. Dieses war meine Erfahrung in Slowenien, ein Land das ich niemals zuvor besucht hatte und wo meine sehr erwartete Teilnahme bei einer Theaterkonferenz im Krankenhaus endete. Mein Interkulturalismus hatte endlich seinen Meister gefunden in der Malaria.

In seinen besten Zeiten ist der Interkulturalismus eine Sache die enorme Ansprüche an den Körper stellt, nicht nur in der Erlernung anderer Disziplinen und Techniken - asiatische Kämpfe, Yoga, Kathakali - wo man gezwungen ist, seine existierenden Reflexe und Rhythmen, sein Gleichgewicht und seine Koordination zu "brechen", die Ansprüche, die an den Körper gestellt werden in der interkulturellen Arbeit sind gleichzeitig weniger und unsichtbarer in einer subtilen Spannung, während man diversen physischen und sensorischen Eindrücken aus einem fremden Raum ausgesetzt ist. Diese Eindrücke treten in eine Interaktion mit den Erinnerungen und Gefühlen die schon in den Körper einbezogen worden sind aus einem anderen Raum und einer anderen Zeit - ein Raum und eine Zeit die als intim angesehen werden, so dass man versucht ist, sie als "Heim" zu charakterisieren. Im Gegensatz zu der Euphorie die ein Allgemeines der Bewusstseinslagen der interkulturellen Workshops begleitet, existiert ein unglaublicher Konflikt innerhalb des Körpers wenn seine psychosomatische Annahmen versetzt werden. Jedenfalls verbreitet das Regime des Theaters eine gewisse Disziplin unter den Schauspielern, welche sie unwillkürlich dazu zwingt, ihren Schmerz schweigend zu ertragen oder sogar eine Tugend daraus zu machen.

Was mit dem Interkulturalismus passiert wenn man an Malaria leidet ist, dass das Regime des Körpers zusammenbricht, so dass man nicht mehr in der Lage ist, die Tatsache zu verbergen, dass der Körper sich in einem Kriegszustand befindet mit sich selbst. Wenn er zusammenbricht und sich dann kramplig erholt als ob nichts passiert wäre nur um dann wieder zusammenzubrechen, ist der malarialische Körper periodischen Heberanfällen ausgesetzt, die mit starkem Schüttelfrost und Halluzinationen einhergehen die einen in Schwermut gebadet zurücklassen. In ihren Aufregungsphasen kann die Malaria gestoppt werden, doch wenn sie einmal zu wüten beginnt, können die Parasiten im Blutkreislauf ungehindert ihren Weg gehen um nie einer schwedischen Geschwindigkeit in das Gehirn zu gelangen. Malaria ist dennoch zum mindesten

potenziell eine tödliche Krankheit, vor allem wenn sie zu lange Zeit undiagnostiziert bleibt. Dieses war die Quelle meines Terrors in Ljubljana. Während ich wusste, dass mein Körper die Symptome von Malaria zeigte, sprach der Arzt der mich zuerst untersuchte ziemlich sage: "Nun, Sie könnten Malaria haben, aber ich glaube, es ist ein Virus."

Als mein Körper dann schließlich zusammenbrach, seine schwärzende, entzündete Diagnose Lügen strafte, entdeckte ich, dass meine größte Quelle der Erleichterung - meine geheime Therapie - auf der Station für Infektionskrankheiten in Ljubljana das Trinken von heissem Wasser war, nicht Mineralwasser (welches "Sodawasser" für mich ist) und es wurde meine Therapie, es in kleinen Schlucken zu trinken nach Fieber- und Deliriumanfällen. Dieses Wasser wurde mein "Heim" im Krankenhaus.

Nach und nach, als das Fieber über längere Zeitschritte hinweg zu sinken begann, fing ich an, meine Umgebung zu entdecken, zuerst Schritt für Schritt, wie ein Schauspieler der einen unbekannten Raum in einer Improvisation entdeckt. Der erste Augenblick der Selbstaneuerung war als ich mich im Bett herumdrehte um den Rücken eines anderen Mannes zu begegnen der in einem identischen Bett neben dem meinen lag. Dieser Blickkontakt bedeutete ein unglaubliches Gefühl der Erleichterung denn es war zum ersten mal in wenigstens drei Aufnahmefällen und -tagen das ich instand war, die Schranken meines orientierungslosen Selbst zu überschreiten und den anderen zu treffen. Ich gab mir dann Rechenschaft, dass der andere nicht der nächsten Fremde war wie er in den Erzählungen des Kulturalismus skaminiert war, die ich in diesem Buch dargestellt hatte. Der andere ist auch eine Quelle tiefsten Mitleids, und jemand mit dem man auf eine seltsame und intime Weise verbunden ist als einem Mitopferen, obwohl man möglicherweise kein Wort mit ihm wechseln könnte weil er viel zu krank dazu ist.

Mein Mit-Opferer war ein älterer Slowene der an der Alzheimerkrankheit starb. Er war ein stolzer Mann der kein falsches Mitleid brauchte. Wir hatten keine gemeinsame Sprache, außer einer non-verbalen Sammlung von Zeichen und Lauten. Wir hatten nicht einmal dieselbe Krankheit. Alles was wir tun konnten war, uns gegenseitig anzusehen, eher wie Fremde in einer U-Bahn die sich regelmäßig treffen, aber sich noch nicht gegreift haben. Ich weis nur, noch rückläufig, dass wir niemals eines so intim unpersönlichen Kontakt gehabt hätten wenn wir uns auf der Straße begegnet wären in Ljubljana. Er wäre an mir vorbeigegangen als ob ich ein Taubstummer gewesen wäre, und ich hätte so getan, als würde ich ihn nicht sehen, ein anderer älterer Einspänner der den Krieg überlebt hat.

Als es mit meiner Gesundheit bergauf ging, dank den regelmäßigen Verabreichungen von Chinin, nachdem das

Ruscon Bharucha,  
Foto: Aldo Maderua

Chloroquin kein Refusit gezeigt hatte, begann ich die Gänge außerhalb meines Zimmers zu untersuchen und, Schritt für Schritt, wurde das Krankenhaus ein angenehmes nautisches Hotel für mich in dem mein Verstand fest war, umherzuwandern aus selbstigen Wegen. Als interkultureller Arbeiter kann man sich niemals ganz von der Kondition desjenigen befreien der im Hotel wohnt. Seine Anonymität überall und zu jeder Zeit wird zu einem "zweiten Heim". Vom Patienten wurde ich noch einmal zu einem interkulturellen Darsteller, dessen anfängliches "Lampenfieber" schon langsam in die Sorge des "Bühnenmanagements" um mich herum kam.

Tatsächlich wurde ich zu einer Art Benühertheit, nachdem meine Malaria als bösartig diagnostiziert worden war und nicht als eine einfache, chronische Form. Nun war ich gezwungen, an dieser mysteriösen tropischen Krankheit festzuhalten.

*Die Ansprüche, die in der interkulturellen Arbeit an den Körper gestellt werden, sind gleichzeitig winziger und unsichtbarer in ihren subtilen Spannungen, wenn man fremden physischen Stimuli und Sinneseindrücken aus einem fremden Raum ausgesetzt ist*

ten, die seit einem Viertel Jahrhundert nicht mehr die Grenzen von Slowenien überschritten hatte. In meinem Krankenhauskübel sah ich mich vor einem Medizinstudenten gestellt, der mir oblique Fragen stellte, etwa "wie ich mich fühle", ich brauche nicht zu sagen, dass das meine Gelegenheit war, über die inneren Geheimnisse meines malarikranken Selbst zu sprechen. Doch wie konnte ich ihnen erklären, dass der Körper der stehende Verwahrer von Geheimnissen ist, der hinterhältige Träger von Parasiten und Mikroben die sogar die strengste Überwachung der Gesundheitsverantwortlichen umgehen können. Mein Körper war zusammengebrochen nachdem ich die slowenische Grenze überschritten hatte, die Parasiten in meinem Blutkreislauf waren schon unsichtbar am Werk, ungefähr wie illegale Einwanderer in den gefährlichen Ecken von eingeschriebenen Wägen versteckt werden.

Es war auf eine seltsame Art aufgrund zu sehen, dass mein Körper die im Grunde illegale Einfahrt der Malaria in Slowenien bewerkstelligt hatte. Doch wie sollte ich

dieses meinem gespannten Publikum aus Medizinstudenten klarmachen, deren Loyalität als gute Bürger des vor kurzem errichteten slowenischen Staats Hand in Hand ging mit ihrer Unkenntnis betreffend der Krankheiten aus der Dritten Welt? Wie sollte ich ihre professionelle Gelassenheit stören indem ich sie daran erinnerte, dass Malaria selbst der tödlichste aller Darsteller ist? Wie Anwar Ghosh es so glänzend dargestellt hat in seinem surrealistischen Roman, *The Calcutta Chromosome*, ist Malaria "ein Meister der Verstellungen: es kann die Symptome von mehr Krankheiten nachmachen als man zählen kann - Lumbago, Grippe, Gehirnblutungen, gelbes Fieber... Das Besondere am Malaria Virus ist, dass es seine Oberflächeneigenschaften ändert. Wenn das Immunsystem des Körpers gelernt hat, die Gefahr zu erkennen, hatte das Virus schon Zeit, einen kleinen Klotzwechsel vorzunehmen vor dem nächsten Akt." (Ghosh 1996:37, 237)

Ich war selbstverständlich nicht der einzige Darsteller im Krankenhaus, meiner Malaria war es schwer zu folgen. Eigentlich schien sie niemals ihren mittelmässigen Griff um meines Körper zu lockern. Von dieser tödlichen Konfrontation mit meinem malarikranken Selbst wurde ich von einer anderen bitteren Darstellung abgelöst, die ich jeden Nachmittag beobachten konnte. Dieses Monodrama erinnerte mich an das Antiquariat von Franz Xaver Kioertz, das Schauspiel das meiner Entdeckungswiese in den Interkulturalismus den Anstoß gegeben hatte. Darin geht eine einsame Frau aus der Arbeiterklasse in aller Stille durch ihre Haushaltssoutine und beugt nachher Selbstmord. Die Darstellung in Lubljana war ein wenig verschieden, in dem Sinne dass eine andere einsame Frau ihr Schweigen durch einen Schwall von Wörtern in Flüsteren ausdrückte, ungefähr wie in einem Monolog von Beckett.

Nicht entkörpert wie das Nicht Ich, gehörte diese Stimme zu dem kohärenten, würdevollen Körper der Frau meines Mitpatienten, die jeden Tag in das Krankenzimmer trat als würde sie gerade mal so hineinstehen auf dem Weg zum Markt. Von dem Augenblick an in dem sie eintrat hörte sie nicht auf, zu ihrem stillen Partner zu sprechen, während sie ihn tröstete und liebkoste; sie hielt ihn dafür dass er Probleme machte, und ging dann daran, ihn mit einem elektrischen Rasierer zu rasieren, ohne ihr tödlich monotonen Plappern zu unterbrechen. Während sie ihm die Titelnachrichten aus der Zeitung vorlas, sah sie dann und wann zu mir herüber - Ich war ein leidenschaftlicher Zuhörer und konnte mich nicht enthalten, auf diese unendliche Darstellung eines Brechtschen Nicht-Schauspiels zu starren. Mit einem leichten Schütteln des Kopfes und ihre Lippen schürzend warf sie mir ein "Er wird es nicht mehr lange durchhalten, nicht?" hin und schließlich, mit einer Grabesruhe, küsste sie ihren Partneren - Mann auf beide Wangen, während er still

wie eine Leiche blieb. Dann, mit einem schwer akzentuierten "Auf Wiedersehen" - die einzigen englischen Wörter die ich noch beinahe einer Stunde Slowenisch zu hören bekam - verschwand sie ohne Drama. Und nur dann begann dieser schmerzhaft ständige und gleichgültige Mann wie ein Kind zu weinern. Ihn zu trösten war nicht möglich, ich konnte nur schweigend seinen Schmerz achem.

Als interkultureller Zuschauer lernt man zu sehen was in Worten nicht verstanden werden kann. Die kleinsten Details machen es möglich, auf das "Sprechen" anderer Teile des Körpers zu "hören". Diese selbst synthetisierte Art, sich Darstellungen in anderen Kulturen zu nähern ist eigentlich ein Mittel der Kompensation für die Unpassierbarkeit des eigenen Verstehens. Interkulturalisten sind dafür bekannt, dass sie ihre Aufmerksamkeit auf Fragmente in einer "Trennung" Darstellung - eine Bewegung der Augen, ein ungewollter Reflex des Fingers - mit einer oft unheimlichen Konzentration richten. Das offensichtliche Risiko einer solchen atomisierten Art zu sehen liegt darin, dass sein Resultat ein seltsames Gefühl der Entkörperung sein kann, wobei der Kontext zu dem das Fragment gehört vollkommen weggelassen werden kann. Das Interkulturelle, man kann es sich nicht leisten, zu vergessen, ist auch interkontextuell. Und doch, in jeder Intellektualität ist ein Kontext unumgänglich klarer und klarer als der andere. In den meisten interkulturellen Lernprozessen ist es der bekannte Kontext der durch Versetzung entfernt wird, während der unbekannte Kontext zu einem Zustand der lichterfüllten Inkomprehensibilität verliert werden kann.

Dieses war meine Entdeckung des Interkulturalismus während ich an Malaria litt, als ich Gandhis revolutionäre Schrift *Myself I was* wiederlas (und wieder überdachte), die ich immer mit mir führe wenn ich auf Reisen bin. In Südafrika geschrieben und später als aufzählend verboten als es aus 1968 dem Gujanat ins Englische übersetzt worden war, bietet diese kleine Büchlein eine der schärften, kompromisslosen Kritiken an der Modernität. Gandhi war wegen seiner nicht euphemistischen Ansichten bezüglich der zivilisatorischen Mythen dieser Modernität bekannt. Als er gefragt wurde, was er über die "westliche Zivilisation" dachte, war seine unvergessliche Antwort folgende: "Es wäre eine gute Idee", ich muss sagen, dass ich sehr oft an Gandhi dachte während ich mich von Malaria in einer "westlichen" medizinischen Umgebung erholte, welche mich, auf einer Ebene, "genah" hatte.

Und doch schien diese Umgebung so viele Bereiche und Dimensionen des Körpers zu vernichten die notwendig und nicht nur für unser Überleben, sondern auch für unsere innere Vitalität.

Die medizinischen Techniken können Krankheiten heilen, doch können sie den Körper wiederbeleben? Sind sie tatsächlich ausreichend der psychologischen

Symptome bewusst die auseinander der streng medizinischen Diagnostik liegen, die jedoch in betontem Masse zur Verschmierung einer Krankheit beitragen? Warum, zum Beispiel, war meine Malaria in Jubaiana ausgebrochen und nicht in Kalkutta wo die Parasiten höchstwahrscheinlich in meinen Körper gedrungen waren? Warum war sie nicht ein paar Tage später in Frankfurt ausgebrochen? Ganz sicher ist das Timing einer Krankheit nicht vollkommen dem Zufall überlassen. Wenn der Körper zusammenbricht, so wie es meiner ganz hätte, gibt es Gründe dafür. Gründe die auch Rätsel darstellen.

Das größte Rätsel das Moment der Freiheit, der Gewissheit, das man nicht mehr von der Krankheit gekennzeichnet ist. Man ist nicht länger ein Patient. Man ist frei, man selbst zu sein. Beide Blütsche sind negativ. Wie oft in der medizinischen Fachsprache ist das Negative Positiv; Metastasis, das wie eine interessante postmoderne Konstruktion klingt, ist ein tödliches Wort, wie ich aus dem Krebsreport meiner Mutter erfuhr. Jetzt in Jubaiana, genau im Augenblick als ich frei bin, das Krankenhaus zu verlassen, schlägt eine andere Tragödie zu. Die Pfleger eilen ins Zimmer wie Gesalbten aus einem Science-fiction Film, und rollen das Bett meines Mit-Patienten durch die Tür. Er wird ins ICU gebracht woher er nicht mehr wiederkehrt. Ich bleibe allein und starre auf die leere Stelle im Raum - seine Stelle, jetzt frei. Ein leerer Raum wird leer nur wenn man weiss, dass er einmal ausgefüllt war. Während ich mich vor diese Leere stelle, merke ich, dass ich meinen anderen verloren und keine andere Chance habe, als mich wiederherzustellen.

• • •

Ungefähr ein Jahr später, auf einer anderen meiner interkulturellen Reisen, befinde ich mich in einer Theaterinstitution, DAS ARTS genannt, in Amsterdam. Ein "Kind" der Ruwert ten Case, ein Pionier des holländischen Avantgarde Theaters, hat DAS ARTS Generationen von internationalen Künstlern im legendären Mickey Theater begründet; es ist keine Schule oder Konservatorium, nicht einmal ein Labor; es ist ein Ort für "fortgeschrittene Theaterstudien" das die Grenzen der Phantasie in das Unbekannte der Zukunft eröffnet. Auf eine völlig neue Art und Weise, ist der konkrete, jedoch skeptische Optimismus dieser Institution eine der sehr wenigen Initiativen in meiner Theatererfahrung die tatsächlich neue Wege eröffnet, in der Art wie sie das neue Imaginäre für das Theater im nächsten Jahrtausend eröffnen.

Als Besucher der DAS ARTS sind wir als ein ihrer wöchentlichen Rituale eingeladen worden dessen Kernpunkt ein Abendessen ist, zu dem drei Fremde, die sich vielleicht nie zuvor gesehen und auch nie voneinander gehört haben, einge-

laden und gebeten sind, "für ihr Essen zu sprechen". Es handelt sich um ein ziemlich raffiniertes Essen das die Studenten abwechselnd zubereiten, doch das Essen an sich ist gleichzeitig der Vorwand und der Hintergrund für eine Zeremonie.

In einer Ecke des Raumes - der zentrale Arbeitsraum des DAS ARTS das wie das Innere eines Schiffes mit hölzernen Fliesen und Masten aussieht - steht ein massiver Kandelaber mit einer Menge dicker weisser Kerzen die einen warmen Schein auf die Anwesenden wirft die an drei, sehr informell, doch elegant gedeckten Tischen sitzen, mit einem Redepult in der Mitte für die drei Redner. Einer der anderen Gäste ist ein Graphiker und Kulturaktivist (Jual Hondius), der aus Prag zurückgekehrt ist wo er anti-rassistische Poster entworfen hat mit lebensgroßen Photographien der Zigeunergemeinschaft. Der andere ist ein berühmter holländischer Chirurg (Floris de Graaf), ein Experte in der Chirurgie von Mundhöhlendeformationen.

Was die Zigeuner anbelangt, gibt es offensichtliche Verbindungen zu meinen eigenen Studien über die marginalisierten und entrechteten Gemeinschaften; mit den Mundhöhlendeformationen jedoch scheinen die interkulturellen Verbindungen nicht zu Tage zu treten, jedenfalls nicht bei der Chirurgie über Transplantationen und Eingriffe spricht die er in Vietnam vorgenommen hat, mit grossem Erfolg für viele Patienten. Ich fühle mich diesem Mann besonders nahe, nicht weil ich mich entschlossen habe, unabhängig von jedem Wissen betreffend seine professionellen Hintergründe, über Interkulturalismus während eines Mundhöhlendeformations zu sprechen. Unsere sehr verschiedenen Vorträge über die unter Schmerzen leidenden Körper bringen uns zusammen in der ungeschriebenen Sprache des Interkulturalismus.

Ich erkenne in den Erfahrungen des Chirurgen eine komplett verschiedene Art des Engagements als meine Suche des Interkulturalismus im Theater, und ich kann mir nicht verhehlen, dass ich deren Konkretheit beneide.

Mundhöhlendeformationen zu operieren scheint so spezifisch: die linguale Spalte am Gaumen muss abgegrenzt und gemessen werden; sie muss geschnitten und genäht werden auf eine gewisse Weise; das Fleisch muss mit grosser Geschicklichkeit auf besondere Art gefahren werden; gewisse Kanäle müssen blockiert werden damit zum Beispiel der Nasen Atem nicht zu den Nasenlöchern herauskommen kann während er oder sie atmet (ein oft vorkommendes Problem der Spaltgaumenspatienten in Vietnam). Ich bin erstaunt über die sachliche Art mit der der Arzt mich Schmerz umgibt - er verleiht einige ziemlich verblüffte "Vor und Zurück" Bilder während wir versuchen, unsere Suppe zu essen. Und er kann es tun eben weil er Lösungen für die besagten Schmerzen hat. Im Gegensatz zu seinen präzisen Methodologien scheinen meine Überlegungen zur Malaria so sinnlos the-

atral und selbstbezogen.

Und doch ist dieser Chirurg ein Mensch mit Sorgen. Sein Interkulturalismus ist nicht frei von Problemen, auch weil seine Eingriffe ihn zu einem Lokalfeld in Vietnam gemacht haben. Während er Dekoration sucht - er möchte können und gehen ohne jedes Aufsehen und in einem stillen Hotelzimmer wohnen, isoliert von dem Gerede der Stoaen - haben seine Patienten andere Pläne für ihn. Sie würden ihn in öffentlichen Zentren ehren um ihm ihre Dankbarkeit zu zeigen. Der Chirurg verdient kein Geld mit diesen Operationen - nicht weil er ein Altruist wäre, sondern weil sein Einkommen aus den Niederlanden ausreichend ist - aber seine jüngeren vietnamesischen Kollegen haben andere, professionellere Agenden mit materiellen Prioritäten, was verständlich ist. Ich merke, dass dieser wun-

*Als interkultureller Zuschauer lernt man zu sehen, was in Worten nicht verstanden werden kann. Die kleinsten Details machen es möglich, auf das "Sprechen" anderer Teile des Körpers zu "hören". Diese seltsam synthetische Art, sich Vorstellungen in anderen Kulturen zu nähern, ist eigentlich ein Mittel der Kompensation für die Inadäquatheit des eigenen Verstehens*

derbar trübe und realistische Mann, der mich dafür beglückwünscht, am Leben zu sein um meine Geschichte über die Malaria zu erzählen, seine eigene Verwandbarkeit hat.

In der warmen Atmosphäre die unseren gegenwärtigen Vorstellungen folgt, erlebe ich ein anderes interkulturelles Lichtmoment das sogar noch von weiter herkommt als Prag oder Vietnam, durch die Erinnerung an ein indisches Lied das nach Surinam gereist war. Eine der Studentinnen, die intelligente und tiefgründige Werte von der Sys, findet einen ruhigen Augenblick nach dem Essen um etwas Wunderbares mit uns zu teilen, jene Art von Einsicht die sich nur durch die unbewussten Wege des Theaters offenbaren kann. Mette erzählt uns, dass, während sie mich sprechen gehört hat, sie sich an ein "indisches" Lied aus ihrer Kindheit in Surinam erinnert hat das sie vergessen zu

haben geglaubt hatte. Ein Freund ihrer Eltern, ein indischer Auswanderer, hatte das Lied in Hindi [Devanagiri], zusammen mit einer englischen Transkription, in ihr "Poiesalbum" geschrieben (ungefähr so etwas wie ein Autogrammbuch, sehr geschätzt von Kindern für ihre Sammlungen von Unterschriften und Autogrammen).

Nach unserem Treffen, ging Mette zurück zu ihrem "Poiesalbum" und holte das Gedicht das sie dann kopierte, um mir später eine Kopie davon zu schicken. Zu meiner Überraschung entdeckte ich ein Freiheitslied aus dem Unabhängigkeitskampf der Indier, das von der indischen Nationalarmee unter dem Kommando von Netaji Subhas Chandra Bose an den nord-östlichen Grenzen Indiens gesungen worden war:

Kajani kajani barhaiye ja  
Khusi ke geet gaye ja —

Auf einer risikoreichen Ebene stellte mich die Reise dieses im Grunde unübersetzbaren Liedes aus Indien durch Surinam nach Amsterdam, von der Beschreibung der Malaria in Slowenien katalysiert und begleitet von wahren Geschichten aus Vietnam und Prag, vor die Frage über die infinitesimalen Migrationen, Reisen, Unfällen, Zufällen und multiplen Biographie die solche interkulturellen Treffen möglich machen. (Wer war dieser "indischer" Freund von Mettes Eltern in Surinam? Wie war er gekommen? Und was brachte ihn dazu, sich an ein militäres Lied aus einer anderen Zeit zu erinnern? Und warum hatte er sich entschlossen, zum Moment der Geschichte in das Poiesalbum eines holländischen Kindes niederzuschreiben?) Nichts von all diesem hätte sich materialisiert ohne der narrativen Struktur des DAS ARTS, das rigors genug war, und doch auch offen genug um Fremde zusammenzubringen ohne irgendeine besonderen Agenda jenseits des Miteinanderspielens von möglichen Einsichten und Freuden die einem solchen Treffen innewohnen konnten.

• • • • •

Die rigorosen Ansprüche die von der Praxis des Interkulturalismus gestellt werden lassen uns oft die Freuden die er bietet vergeßen. Auf einer gewissen Ebene können diese Treffen beim DAS ARTS als risikoreich betrachtet werden denn es gibt keine Garantie, dass etwas anderes als die voyeuristische Neugier, Leute aus anderen Orten zu treffen, auf seine Kosten kommt. Doch auf einer anderen Ebene kann man sagen, dass solche Treffen absolut positiv sind. Was ist ihr Zweck? Wie kann man ihre Tiefe messen? Welches ist ihre dauerhafte Bedeutung? Es sind keine Workshops wo man spezifische Techniken und Fertigkeiten lernt. Immerhin könnte man folgendes dagegenbringen: ist dies alles, was die Disziplin, die wir Interkulturalismus nennen, uns bieten kann? Gibt es nichts weiter als die

Techniken und Fertigkeiten, die viel gepriesenen Geheimnisse des Schauspielers betreffend des Atmens und der Präzision und des "Findens des eigenen Zentrums", unter anderen nonsequenzen der interkulturellen Darstellung? Gibt es keinen wünschenswerten Interkulturalismus jenseits der Darstellung?

Wenn ich positiv eingehe auf das Modell des DAS ARTS als Interkulturalismus nicht institutionalisiert als "Theateranthropologie" oder "Darstellungstudien" [Performance Studies], so ist es weil DAS ARTS in einer ganz originellen Weise andere, marginalisierte Dimensionen des Interkulturalismus als Lebensphilosophie eröffnet - der Lebensart im nächsten Jahrtausend. Auschlaggebend für die Unterstützung und Erhaltung dieser "Kunst" ist die Rolle der Phantasia die nicht länger zu "Ausbuch", "Zeitverbreitung für die Eliten" oder "Kontemplation" reduziert werden kann; sondern eher, wie es Arjun Appadurai so klar, wenn auch etwas zu verheißend, ausgedrückt hat, "die Phantasia muss das eigene Feld der sozialen Praktiken werden, eine Form von Arbeit (im Sinne von tändlicher Arbeit und kulturell organisierter Praxis), und eine Form der Verhandlung zwischen Individuen und global definierten Arten der Möglichkeit" (Appadurai 1996:31).

Während Appadurai darauf besteht, dass das Imaginäre ("eine konstruierte Landschaft der kollektiven Beibehaltungen") nur durch "das komplexe Prisma der modernen Medien" weitergegeben werden kann, und zwar durch die neuen Technologien der globalen Kommunikation, würde ich eher unterstützen, dass wir - jene von uns, die in der Schaffung der kulturellen Praxis impliziert sind - nicht jene psychophysischen Ressourcen aus den Augen verlieren dürfen die im Körper verwurzelt sind und die nicht unbedingt die "neue globale Ordnung" nähren die Appadurai als Norm betrachtet. An diesem kritischen Verbindungspunkt kann der "Körper" "der Welt" entgegengesetzt werden, auch wenn er gekennzeichnet, geformt, eingegliedert in und vergewaltigt von seiner disziplinären Codes wurde. Sich eine absolute Autonomie des Körpers vorzustellen wäre genau so einfach wie die Vorstellung der inneren Freiheit des Interkulturellen. Was man braucht ist vielleicht ein kritisches Imaginäre des Körpers, wobei sich sein relativ unbekannten Mittel zur sozialen Transformation ausdehnen kann jenseits der begrenzten Horizonte der existierenden Labore der interkulturellen Theaterpraxis.

Trotz ihrer scheinbaren "Verschiedenheit" haben sich diese Inseln der Avantgardepraxis hermetisch abgeschlossen von einer breiteren Interaktion mit der Welt. Am Ende des Jahrtausends wäre es nützlich, ihre Fehler im "Verwenden" der Techniken anderer Kulturen für die Artikulation der "verschiedenen" Energien und

Körperverhalten zu wiederholen. Wir müssen jenseits der "Verwendung" anderer Kulturen für die Verjüngung unserer inneren Trockenheit gelangen; wir sollten eine größere Annahmefähigkeit für die Ökologie der Kulturen entwickeln, ohne uns auf Kosten anderer zu bereichern.

In diesem Kontext wird eine andere Art der kulturellen Praxis notwendig, wobei ein reflexiver Ethos der Gastfreundschaft aktiviert werden muss. Es ist nicht länger ausreichend zu akzeptieren, dass der Fremde ein temporärer Gast ist dessen Anwesenheit und Gesellschaft toleriert werden muss. Wir können erkennen müssen, dass dieser Gast gleichzeitig ein Mitbewohner in unserem öffentlichen Raum sein könnte, und dass er oder sie der stärkste Interventionist sein könnte der uns dazu bringt, uns andere Modalitäten des Zusammenstehens vorzustellen, die noch nicht zu sehen sind in unseren dominierenden Weltbildern. Die Frage ist: Werden wir unsere Mitbewohner-Gast unsere Türen öffnen? Oder werden wir ihn oder sie als Fremdes brandmarken der unsere belebtesten Ideale einer "guten Gesellschaft" sabotieren wollen? Die interkulturellen Entscheider - ich meine, Agenten, Experten, Festivalleiter, Manager, Vorsitzende von interkulturellen Forschungsinstituten - bereit, ihre hegemonische Kontrolle über existierende Rahmen und Wege der interkulturellen Interaktion zu überdenken. Oder fürchten sie nicht, was, wenn es tun würden, sie ihr nicht in Frage gestelltes Recht, den anderen zu vertreiben, verlieren würden?

Der interkulturelle andere (was ein Widerspruch in sich selbst zu sein scheint) ist kein Usurpator: er oder sie ist unser potentieller Partner. Jedoch, während sich die Grenzen für große Teile der Weltbevölkerung vernehmen, auch wenn sie anscheinend verschwunden sind für die privilegierten Bürger, sind die Bindungen der Partnerschaft in größerer Gefahr denn je, dank den immer stärker monitorisierten Mechanismen des Reisens, determiniert von der Unmöglichkeit, Visa zu erhalten und der wachsenden Irrationalität der Grenzüberwachung. Während die Geschwindigkeit mancher interkulturellen Zusammenstöße größer geworden ist dank den neuen Kommunikationsmöglichkeiten wie das e-mail, haben sich die Hindernisse vermehrt für größere Gruppen von Kindern und kulturellen Aktivisten, denen weiterhin die rudimentärsten Arten der Kommunikation und des Reisens verboten bleiben, manchmal sogar innerhalb des eigenen Landes. Unter diesem Prozess hat die Ökologie der Interkulturellen zu leiden, während manche Partnerschaften sich intensivieren und andere zusammenbrechen noch bevor sie eine Chance hatten, ihre gemeinsamen Notwendigkeiten und Wünsche zu erforschen.

Im Gegensatz zu den Reports die behaupten, dass der Interkulturalismus lebt und dass es ihm gut geht, würde ich sagen, dass er der letzte anerkannte

Kampf unserer Zeit sein könnte. Dieser Kampf erstreckt sich von jenseits der Kulturschaffung zu einer Konfrontation aller globalen und nationalen Mächte die eigentlich das Zusammenstreifen verschiedener Kulturen kontrollieren und verhindern. Ohne die kreative Dynamik der Zusammenstreifen ist das interkulturelle imaginäre in seiner Entwicklung aufgehalten. Das bedeutet nicht, dass wir zurückfallen müssen zu unseren existierenden Bildern des Fremden die nicht anderes als die Projektionen unseres Selbst sind. Wir müssen dieses umgehen durch die bewusste Umkehrung der Wege des interkulturellen Austausches, aber auch durch das Offenlassen der Vorstellung von unerwarteten Wegen. Als Kartographen der Phantasie müssen wir akzeptieren, dass die interkulturelle Karte fließende Grenzen hat, Situationen, die sich bewegen. In der Zukunft, ist die interkulturelle auch die Zukunft die noch befreit werden kann von den Mängeln ihrer ungenügend vorgestellten Praxis.

\*\*\*

Das Buch könnte hier enden, doch wenn es das täte, würde es nur ein Opfer der illusorischen Freiheit der kulturellen Optionen werden, die für jeden erreichbar wäre wenn es keine angepassten Infrastrukturen gäbe. Vielleicht ist es eine schwerere Sache, sich andere Kulturen vorzustellen, es impliziert eine Konfrontation der breiteren Realitäten der sozialen Ungerechtigkeit die nicht leicht vereinbar sind mit den Prioritäten der interkulturellen Praxis. Während es keine Normen gibt bezüglich des Was und des Wie man sich als interkulturell versteht, bedeutet es nicht, dass die Phantasie eine vollkommen subjektive Quelle ist, oder dass sie nicht dafür antwortet wie die Welt durch sie interpretiert wird.

Es gibt offensichtlich verschiedene Kontexte des Lebens und der Arbeit die die Konstruktion des spezifischen Imaginären erleichtern, in radikal verschiedenen Weisen: die post-millennium Diskurse jener von DAS ARTS, zum Beispiel, funktionieren innerhalb eines Rahmens von Privilegien die total im Gegensatz stehen zu den Entbehrungen der sozialen Ärmere in den Mahalla-Komitees von Mumbai. Ohne den Nutzen der Privilegien zu verneinen durch eine Verwertung der angenommenen Integrität einer "armen" Kultur, muss man sich die Frage stellen wie die Quellen jeder Art von Privilegien in Bewegung gesetzt und verteilt werden können. Es gibt auch keinen Grund, die Kapazität einer unterprivilegierten Gemeinschaft zu bezweifeln, sich eine bessere Welt für sich und für andere vorzustellen, wie es in dem Dhavai Mahalla Komitee vorkommt. Es wäre angereicherter, daran zu erinnern, dass die Phantasie nicht das Vorrecht der Künstler allein ist. Es gibt in der Tat viel zu lernen von gewöhnlichen Leuten die ihre Kreativität durch die schlimmsten Krisen erhalten haben - der Massenmord in

Kosovo oder die kommunalen Unruhen in der indischen Metropole.

Während wir akzeptieren, dass es mehr als einen Weg gibt, sich die Welt vorzustellen, würde ich zu einer größeren Offenheit zu jenen Realitäten drängen die die Phantasie zerstören - Armut, Hunger, ethnische Säuberung, Obdachlosigkeit. Aus diesen harten, oft grotesken Herausforderungen dieser Wirklichkeiten können die sterbenden Erzählweisen der interkulturellen Praktiken auf die unvollste Art katalysiert und herausgefordert werden. Dieses im Sinn behaltend, möchte ich das Buch mit einem besonders schmerzvollen Zusammenstreifen schließen, das mir vergangenheitsmäßig wurde durch die Forschung eines anderen Interkulturalisten. Es gibt wenigstens zwei Gründe die mich veranlassen die Geschichte mitzuteilen. Auf der einen Ebene, möchte ich die Notwendigkeit der Einbeziehung des Schmerzes in unseren Erzählungen der anderen Kulturen einbeziehen, es könnte uns helfen die Dichotomie zwischen dem Selbst und dem anderen zu verhindern, vielleicht sogar aufzulösen. Und auf einer tieferen Ebene, hat die Geschichte für mich Befreiung eben weil sie die Zukunft des Interkulturalismus an das Leben der Kinder bindet die, hoffentlich, eine friedlichen und lebendigen Welt als wir bewohnen werden. Diese Hoffnung kann jedoch nicht ohne weiteres angenommen werden.

Die Geschichte die ich mitteilen möchte stammt aus Olú Oguibe Beschreibung eines Vorfalles in der Lobby eines Drei-Sterne-Hotels in Guadalajara, Mexiko. Was er sah brachte die kosmopolitischen Normen der internationalen Konferenz an der er teilnahm ins Wanken:

"Ein Kind, verwahrloht gekleidet und hässlich bemalt mit den Farben eines eingeborenen Darstellers (er hatte das Makeup wahrscheinlich selbst zustandegebracht) machte den Hotelangestellten und Gästen in der Lobby allerhand Zeichen. Es war höchstens sechs Jahre alt und befand sich dort weil es nicht in der Schule war. Es war dort weil es nicht in der Schule sein konnte."

Der Junge gestikuliert, sprach jedoch nicht, was nicht bedeutete, dass er nicht sprechen konnte. Offensichtlich konnte er sich nur mit Gesten an die Personen in der Hotellobby wenden weil er ihre Sprache nicht beherrschte. Unsere Sprache, jemand bot ihm Geld, was er ablehnte, und dann wurde er von einem Hotelangestellten hinausgetrieben. Während der Junge floh, drehte sich der Angestellte zu uns und erklärte, was das Kind vor uns: Wasser trinken." (Oguibe 1997:40)

Zwischen den vielen Lektionen die aus dieser Geschichte gelernt werden können, dank der sensiblen Erzählweise Oguibes - das Scheitern der Kommunikation und die Neigung, die weniger Privilegierten und Ausdrucksfähigen zu misverstehen und dabei herabzusetzen - gibt es eine Bedingung die ausschlaggebend für jedes gältige interkulturelle Zusammenstreifen

ist. Es ist in der Tat unumgänglich für die Zukunft des Interkulturalismus als grenzübergreifendes Phänomen das menschlichen Austausches und des Dialogs: die Erkennung des sozialen und wirtschaftlichen Mangelzustandes der unterprivilegierten Gemeinschaften und der Eingeborenen in der Dritten Welt, ohne den das Erkennen ihrer kulturellen Identität und ihres kulturellen Erbes redundant, wenn nicht sogar zur Dummheit wird - eine andere Variation der neo-orientalistischen Raszin für den Anderen.

Wenn die Zukunft des interkulturellen in voraussehbaren Stappen gesetzt werden soll, und nicht wie eine leere Phantasie, werden wir uns zu jenen Wirklichkeiten öffnen müssen die leicht vorgelegt werden können. Das Kind in Guadalajara, genau wie jener Rajasthani Kind-Darsteller dessen Entmenschlichung ich in meinem Essay zu YPD dargestellt hatte, sind da, um uns an die immer mechanisierte Gleichgültigkeit gegenüber den Unglücken dieser Erde in der neuen Weltordnung zu erinnern. Wir müssen diese Gleichgültigkeit analysieren um einen Prozess des kulturellen Austausches in Gang zu setzen der mit größerer Ehrlichkeit auf den Respekt für Verschiedenheiten gegründet werden kann, und die Ungleichheiten der Rasse, Klasse und Staatsbürgerschaft durchkreuzt. Nur dann wird die Zukunft des interkulturellen die Überbeliebtheiten ihrer existierenden Zufriedenheit überwinden und neue Möglichkeiten, menschlich zu sein am Ende des Jahrhunderts, aufzudecken können.

<sup>1</sup> Dieser Essay ist eine Schlussfolgerung des Buches von Rustom Bharucha, *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalization*, London: The Athlone Press, Mai 2000, erscheint in Zusammenarbeit mit der University of Wesleyan Press, USA.

## Bibliographie

Appellants, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, New Delhi: Oxford University Press, 1997.

Bharucha, Rustom, *The Question of Faith*, New Delhi: Orient Longman, 1995.

Ghosh, Amitav, *The Ganges of Chomaree*, New Delhi: Ravi Dayal, 1996.

Lohia, Rammanohar, *Interval during Politics*, Rammanohar Lohia Sanata Vidyapeeth Trust, Hyderabad, 1995.


Oguibe, Olú, *Torsemek Geographies: Cosmopolitan and the New Order*, *Tade Raute: History and Geography*, 2nd Johannesburg Biennale, 1997.

Aus dem Englischen von KAHNA CONSTANTIN

RUSTOM BHARUCHA ist unabhängiger Schriftsteller, Theologiestudent und Kulturschaffender in Kolkata, Indien. Zu

Bharuchas Büchern gehören unter anderem *Theatre and the World*, *Performance and the Politics of Culture*, *The Question of Faith* und *In the Name of the Devil: Contemporary Cultural Activism in India*.





# Die Vernetzung und das Schicksal der Nicht-Vernetzten

Olufu Ogunbe

Für Kulturschaffende funktioniert das Netz auf mehreren verschiedenen Ebenen. Als Medium kann es dazu benutzt werden, eine völlig neue Kategorie von Kulturprodukten und -situationen zu realisieren. Es funktioniert ebenso als Transport- und Distributionsmittel wie auch als kritische Evaluierung derartiger kultureller Formen und Kontexte. Drittens ermöglicht das Netz die Kommunikation und Kooperation von Künstlern untereinander ebenso wie zwischen Künstlern und Produzenten anderer Inhalte, die sich außerhalb der Kulturszene befinden. Es dient gleichfalls als Mittel zum Austausch von Informationen und Waren, mit anderen Worten als immer wichtigeres Element des globalen Kulturhandels.

In der begeisterten Erregung, in der häufig über das Netz gesprochen wird, werden manchmal zwei entscheidende Tatsachen außer Acht gelassen. Die eine Tatsache ist, dass es kein Netz geben kann, solange niemand mit ihm verbunden ist, solange niemand daran teilnimmt. Anders gesagt, hängt das Netz von einer Bedingung ab: von der Anbindung ans Netz. Die zweite Tatsache ist, dass diese Bedingung eine ganze Reihe anderer ebenso komplizierter gesellschaftlicher und historischer Bedingungen einschließt, oft komplizierte Forderungen,

welche auf Faktoren und Umständen basieren, die mit dem Netz meistens nichts zu tun haben und die außerhalb der Kontrolle des Netzes stehen. Im Frühstadium seiner Erhebung zu einem Massenmedium fannte Nicholas Negroponte, einer der ersten Befürworter der Verbreitung des Netzes, diese Leidenschaft in einem sehr populären Epitheton zusammen. Es lautete "häng dich einfach dran". Mit oder ohne Absicht hinterließ dieser kurze Aufruf wie auch andere derartige Aussagen den Eindruck, dass man nur aufstehen und sich einzuklinken brauche, um Teil des neuen Informationszeitalters zu werden und sich an der neuen Sprache der digitalen Kommunikation und des Austausches zu beteiligen (vom Handel war noch keine Rede). Genauso schnell entstand die neue Rhetorik der Befürwortung, welche einen repräsentativen Korpus an Literatur mit sich brachte, der die belohnenden Potentiale des neuen Mediums größtenteils bestätigte und auch weiterhin benötigt. Bald schien es - zumindestens in der Rhetorik dieser Befürwortung - als würden nur diejenigen, die vernetzt sind, die der Gemeinschaft des Netzes angehören, wahrhaftig unseren Platz in der Geschichte darstellen. Personen ohne Zugang wurden als belanglos abgetan.

Doch mit der Zeit mussten wir einse-

hen, dass die Voraussetzungen für den Zugang zum Netz etwas mehr bedeuten als sich bloß einzuklinken. Vielen ist jetzt klar, dass die Anbindung bestimmte Vorbedingungen erfordert, und um sich einzuklinken, muss die Durchschnittsperson diese schwer erfüllbaren Vorbedingungen erfüllen. Mit anderen Worten, trotz der Ermahnung, dass man sich nur einzuklinken bräuhete, ist nur ein winziger Teil der Menschheit in der Lage, das zu tun, Künstler nicht ausgenommen.

Was ist, dass diese Diskrepanz rein geographisch erklärt wird, was bedeuten würde, dass nur gewisse Individuen in bestimmten Teilen der Welt nicht in der Lage sind sich einzuklinken. Unweigerlich denkt man sofort an Afrika südlich der Sahara, Südostasien, China und Lateinamerika. Die Prämisse, die häufig zu diesen Schlussfolgerungen führt ist die Tatsache, dass in den besagten Ländern die Voraussetzungen für die netzspezifische Infrastruktur wie beispielsweise die Telekommunikation entweder nicht existieren oder aber in sehr beeinträchtigtem oder zweifelhaftem Zustand sind. Obwohl das für viele dieser Regionen zutrifft, sind die Bedingungen für eine Anbindungsmöglichkeit trotzdem viel komplizierter. Neben einer funktionierenden und recht zuverlässigen

Infrastruktur im Bereich der Telekommunikation erfordert die Anbindung weiterer, dass der Benutzer sowohl über die notwendigen Kenntnisse sowie das Privilegieren einer gewissen gesellschaftlichen und ökonomischen Positionierung verfügt, um sich im Netz einzuklinken zu können. Neben der grundlegenden Voraussetzung, einen Computer oder einen Terminal benutzen zu können, bedeutet das weiteres, über ein bestimmtes Maß an Bildung zu verfügen, das das Internet anders als das Fernsehen oder das Radio, in großem Maße ein bildungsabhängiges Medium ist, und eine gewisse Fähigkeit zu Texten oder zumindest Vertausheit mit diesen erfordert. Es ist die Bildung oder die Vertausheit mit einem Text, die es dem Benutzer ermöglicht, jene Kenntnisse zu erlangen oder zu entwickeln, die für die computer-vermittelte Kommunikation oder den Umgang mit Computern notwendigen sind.

Eng in Zusammenhang damit steht die psychologische Disposition des Einzelnen, sich mit der neuen und ziemlich komplexen Technologie zu befassen. Tatsache ist, dass viele Menschen aus Angst oder Abscheu vor Technologie oder aus Technophobie vom Netz ausgeschlossen werden. Bis auf einige Ausnahmen ist dieser Zustand nicht selten auf den Mangel an richtiger Ausbildung oder an zu spätem und inadäquaten Kontakt mit der Technologie zurückzuführen oder auf den Mangel an notwendigen gesellschaftlichen Vorbedingungen, damit sich ein gesundes und affirmatives Verhältnis zur neuen Technologie entwickeln kann. Das alles bedeutet, dass es für eine große Anzahl von Menschen in den hochindustrialisierten Ländern genauso unumkehrbar ist, sich einfach nur einzuklinken, wie auch für viele in weniger entwickelten Ländern der Welt. Das ist eine Tatsache, die immer öfter von statistischen Angaben bestätigt wird. Diese Personen sind in der Tat nicht in der Lage, entweder als Produzent oder als Konsument von Netzhaltungen zu fungieren. In diesem Sinne hat das digitale Netz oder Internet, trotz der immer größeren Zahl der vernetzten Individuen und trotz der hyperbolschen Behauptungen, das Gegenteil sei der Fall, seine Entwicklung zu einem echten Massenmedium wie Radio, Fernsehen oder Printmedien zu sein, vor sich.

Es ist wahr, dass diese Diskrepanz nämlich oder demographisch erklärt werden kann, und zwar darin, dass es für Angehörige bestimmter Gemeinschaften, gesellschaftlicher Schichten, geographischer Orte, sogar bestimmter Glaubensbekenntnisse weniger wahrscheinlich ist, nennenswerte Präsenz im Netz zu besitzen als für andere. Das ist in den weniger industrialisierten Ländern ganz gewiss der Fall und die Tatsache, dass Afrika, was das Ausmaß der Anbindung an das Netz anlangt, zurückbleibt, könnte auf die oben angeführten Faktoren zurückgeführt werden. Trotzdem passiert dasselbe auch in hochindustrial-

isierten Ländern, obwohl die Unterschiede durch Faktoren wie das Bestehen einer fortgeschrittenen Infrastruktur im Bereich der Kommunikation und durch Subventionierung des Zugangs vor allem durch den Staat beachtlich gemildert werden.

Eine recht gute Illustration für die Art und Weise, wie eine staatliche Intervention solche Unterschiede mildern kann, finden wir in einer der frühesten Formen der digitalen Vernetzung, wie es beispielsweise das von der französischen Regierung finanzierte Mittel darstellt, das von 1984 bis in die frühen 90er Jahren, als seine Popularität zu sinken begann, die vernetzte Kommunikation in jeden vierten Haushalt in Frankreich brachte. 1978 geplant und der französischen Öffentlichkeit 1984 von der staatlichen französischen Telekom vorgestellt, war das Mittel ein Netzwerk aus Videotexten und Dienstleistungen, das auf der bereits bestehenden privaten und öffentlichen Infrastruktur der Telekom basierte. Als Erweiterung der regulären Telefondienstleistungen, stellte Mittel ein neues, hochgeschütztes Service dar, das zur Zeit seiner größten Popularität von der Seelindustrie übernommen wurde und in ein Marketingvehikel für Softwares und Videotexte verpackt wurde. Ein Gegenbeispiel dazu wäre das Beispiel Chinas, von dem es heißt, dass der Staat in Form von Überwachung und anderen Mitteln den Bürgern den Zugang zum Netz verweigert. In letzter Zeit wird in hochindustrialisierten Ländern sowohl auf staatlicher als auch auf kommunaler Ebene versucht, sowohl am Arbeitsplatz als auch in Schulen durch subventionierte Internetzugänge, einen Zugang zu geben. Die Statistiken zeigen, dass die Mehrzahl der vernetzten Personen in Amerika und Europa nur in der Arbeit oder in der Schule Zugang zum Netz haben und eine ziemlich hohe Zahl dieser Benutzer nicht in der Lage ist, sich einen regulären Anschluss zu leisten. Umritz zu sagen, dass jenem Bevölkerungsteil, der in der Schul- und Arbeitswelt schwächer vertreten ist, der Zugang zum Netz erheblich erschwert wird.

Dadurch entsteht eine Trennlinie, die man digitale Trennlinie nennen könnte, zwischen denjenigen, die an das Netz angebunden sind und deshalb in der Lage sind, dessen zahlreiche Vorteile zu nutzen<sup>4</sup>, und diejenigen, die nicht in der Lage sind, die Bedingungen für die Anbindung zu erfüllen. Es wird immer offensichtlicher, dass wir, sobald wir uns einklinken, Teil einer neuen Ethnolandschaft [ethnoscape] werden<sup>5</sup>, die man Metascape oder Cyberscape nennen könnte, wo Informationen und Individuen zirkulieren und sich zu einer neuen Gemeinschaft verbinden. Da diese Gemeinschaft immer größer und bedeutender wird, sind wir mitten in der Relativierung<sup>6</sup> des Rests, der außerhalb dieser Grenzen bleibt. Wenn es auch irrelevant erscheinen mag, hat diese Situation

dennoch weitreichende kulturelle Bedeutung, nicht nur für Personen und Gruppen, die bereits im Netz sind, sondern vor allem für jene, die draußen bleiben.

Zum einen sind die draußen aus den unzähligen Konversationen, die in dieser Enklave der Macht und der Privilegien geführt werden, wirksam ausgeschlossen, die jedoch bisweilen bedeutenden Einfluss auf die Voraussetzung ihres Wohlergehens haben. Daher entstehen im Netz selbst Vernetzungen im Namen solcher Gruppierungen. Folglich erzeugt das Netz selbst eine Vertreibung im Namen solcher Staatswesen in der Regel platziert oder fabriziert es bereitwillig Stimmen, die davon ausgehen, befugt zu sein, für den Anderen zu sprechen, da sich relativ oft Parteien und Individuen finden, die gerne als Vertreter der Abwesenden fungieren möchten. Heute wimmel es in den Kapillaren und Knoten des Netzes förmlich von solchen Personen und Gruppen: einzelne Benutzer oder diffuse Lobbies, Organisationen bedrohter Freunde und selbsternannte Revolutionäre, neopaganische Persönlichkeiten, die den Häftlingen zur Rettung herbeieilen, Anarchisten auf der Suche nach einer Beschäftigung und übergelebene Aktivitäten, die darauf erpicht sind, in neuen Fällen ihre Leidenschaft zu dienen befriedigen zu können.

Manchmal liegt hinter dieser Selbstdeklaration eine tatsächliche Absicht. Dann wieder ist die treibende Leidenschaft nichts weiter als nur der selbstgerechte Wunsch nach Aufmerksamkeit oder Berühmtheit, die durch solche Akte angeblich guter Intention erlangt werden sollen. Häufig gibt es keinen oder nur wenig Kontakt, keine Kommunikation, Rücksprache und keinen Mechanismus für den gegenseitigen Austausch zwischen solchen delegierten oder selbsternannten Fürsprechern und der Wählerschaft, die sie im Netz zu vertreten meinen. Wie freie Agenten bewohnen sie jede Ecke und jeden Schlafwinkel im Netz und engagieren sich in zahllosen Aktivitäten und Vereinbarungen im Namen der Gruppen und Kulturen, die im wesentlichen nicht in der Lage sind, die Autorität abzulehnen oder die Befugnisse zurückzuziehen, die sich diese Vertreter selbst erteilen.

Ob nun die Vorhaben oder Hintergründe humanitär oder anderer Art sind, es drängen sich bestimmte, dringliche Fragen auf, die nicht bloß die Ethik der Vernetzung betreffen.<sup>7</sup> Unter anderem die Frage der scheinbaren Verwurdenheit der Nicht-Vernetzten. Innerhalb der weitläufigen Netztiraden besitzen die Bevölkerungsteile draußen offensichtlich Vertretungsprivilegien, die sie wieder in eigenen Namen sprechen können noch in der Lage sind, Kontrolle über Dynamik und Dialogik des Netzes auszuüben. Während sie in ihrem eigenen Raum und ihrem eigenen Leben als kritisches Attribut ihrer Existenz wirklich eine Vertreibung haben, wird diese durch das Entstehen einer neuen Macht wie dem Netz, die noch dazu die Fähigkeit besitzt, in diesem Raum einzuklinken, beeinträchtigt? Man muss sich fragen,

ob das Netz mit seinen enormen Fähigkeiten als entzerrendes globales und gesellschaftliches System diesen Bevölkerungsstellen vielleicht weiterhin seine Bürgerschaft entziehen kann oder sie unfähig machen darf, sich an den immer weiter verschärfenden Säuren der Modernität fernzuhalten, während sie sich durch die Fortschrittslawine und ihre umstrittenen Folgen durchschlägt? Hat das Netz als nicht-Gruppierungen und Einzelpersonen, die das Privileg haben, seine ermächtigenden Vorteile zu nutzen, eherliche, die Stimmen dieser Bevölkerungsgruppen in einer Arena, aus der sie wirksam ausgeschlossen sind, in Beschlag zu nehmen und ihre Identität zu entwinden? Angesichts der relativen Bequemlichkeit mit der die Teilnehmer das Netz Informations auszuhandeln und verbreiten können, manchmal auf einer verblüffend großen Skala, hat dieses Medium einige von uns mit der Macht ausgestattet, möglicherweise fiktive und eventuell schädliche Konstrukte und Erzählungen über den Anderen für den Rest der Welt zu produzieren und zu verbreiten, während diese Bevölkerungsstellen keine gleichwertig machtvollen Einrichtungen haben, um die ungünstigen Vorstellungen über sie und ihre Umstände zu finden, sie zu evaluieren, zu kritisieren und abzulehnen oder danach zu trachten, sie zu entkräften? Wenn uns das Netz ermächtigt, über die Stimme des Abwesenden zu verfügen oder seine Geschichte zu erfinden, ermächtigt es uns dann nicht auch, seinen Körper zu vernichten?

Kürzlich hat ein Fall von außerhalb des Cyberpazars auf ziemlich überzeugende Weise auf die Gefahren dieser Macht der Selbstdeklaration hingewiesen. Im April 1996 organisierte eine weiße südafrikanische Künstlerin und Kuratorin in der National Gallery Südafrikas eine Ausstellung über die Geschichte und die Kultur der Xhosa, eines der indigenen Völker des Landes. Die hauptsächlich ethnographische Ausstellung, die vor allem Archivalien und Dokumente der Vorfälle aus der europäischen Kolonialzeit in Bezug auf die Beherrschung der Xhosa enthielt, betonte, beinahe aber auch Konstruktions- und Realisierungsstrategien, die bei der Gruppe Anstoß erregten. Nach der Bezeichnung der Ausstellung verurteilte ein repräsentatives Forum der Gruppe, die Griqua National Conference, öffentlich die Ausstellung und beschrieb sie als "einen fragwürdigen und aktiven Beitrag zur weiteren Ausgrenzung der ersten Nationen Südafrikas."<sup>18</sup> Das Forum hob die Verletzung der Kuratorin hervor, nicht mit der Gruppe Rücksprache gehalten zu haben, und forderte die schließende Teilnahme von Xhosa-Leuten an der Ausstellung, die von diesem Volk handelte, und verurteilte "das Beharren der nicht-indigenen Bevölkerung, unsere Vergangenheit für ihren eigenen Sündenlast zu entführen und auszustellen." Ein anderes Forum der Xhosa, das Murrumbidgee Cultural Movement, verurteilte ebenfalls die Ausstellung, und zwar als "einen weiteren Versuch, Menschen brauner Hautfarbe als

Objekte zu behandeln."<sup>19</sup> "Auf der Ausstellung", schrieben sie, "wurden wir einem weiteren Versuch ausgesetzt, Menschen brauner Hautfarbe als Objekte zu behandeln."

Es existiert bereits ein beschlächter Körper an Literatur, der sich dieser Problematik widmet.<sup>20</sup> Durch die kritische Antwort und die Intervention der Xhosa-Leuten wurde das Ereignis selbst kurz und bündig definiert und zurückgerichtet. In der Folge entzogen sie der Kuratorin die Vertretungsbefugnis, die sich diese wohl eher unabsichtlich selbst erteilt hatte. Das kann als Beweis dafür gewertet werden, wie wichtig es ist, dass die Seite der Repräsentierten selbst Initiative ergreift. Egal ob die Absichten der Kuratorin ernstgemeint waren oder nicht, konnten sie nicht länger als Stimme der Gruppe misverstanden werden. Diese entscheidende Intervention war aber nur deshalb möglich, weil die Gruppe über die Ausstellung Bescheid wusste, Zutritt zu ihr und deshalb die Gelegenheit hatte, sie wahrzunehmen, sie zu bewerten und ihr den Kampf anzulegen. Stellen wir uns eine ähnliche Situation vor, wo im Gegenteil zur besagten der betreffende Diskurs allerdings im Netz stattfindet, in einer virtuellen Galerie zum Beispiel oder in einem Netforum oder, noch schlimmer, in irgendeiner der tausenden Foren mit begrenztem Zutritt, die heutzutage im Netz existieren. Stellen wir uns weis vor, dass die Gruppe, deren Körper und Geschichte zur Schau gestellt werden, nicht vernimmt ist. Stellen wir uns vor, dass sie keinen Zugang zu jenen Informationen haben, die angeblich in ihrem Namen oder in ihrem vermeintlichen Interesse über sie verbreitet werden. Nicht nur, dass sie keine Möglichkeit hätten, sich mit diesen Informationen auseinanderzusetzen, noch schlimmer, sie hätten überhaupt keine Möglichkeit, ihre Missbilligung und Verachtung zu äußern, was die Xhosa-Leuten hingegen auf sehr überzeugende Art und Weise taten.

Das digitale Netz bietet in der Tat einen Raum für Überhebungen und Verletzungen, wobei jene, die davon betroffen sind, nicht immer im Besitz des Privilegs sind, das auch ansprechen zu können. Innerhalb dieses Raums gibt es zahlreiche Möglichkeiten für Missbrauch und sogar für Statuten. Ist es nicht so, dass Nicht-Verbundene wegen der damit verbundenen und ungelassenen Möglichkeiten, die sich für die Verbundenen aufbieten, für digitale Verletzungen prädestiniert sind?<sup>21</sup>

Heute ist das Netz nicht nur eine mächtige Ethnolandschaft, wie oben angeführt, sondern es ist auch ein ungeheures Wissenssystem geworden. Seine Informationsbestände werden durch den schnellen Zugang zu Inhalten von Profunden, Experten und Spezialisten ergänzt. Immer mehr Menschen, die sich in den komplizierten Realis, Abhängigkeiten und Kissen des Netzes niedergelassen haben, verlassen sich, was

ihre Informationen und Kenntnisse der Welt vor ihrer Haustüre anlegt, völlig auf das Netz. Die Information aus dem Netz stellt den schnellsten Zugang zu anderen Kulturen und Teilen der Gesellschaft dar und verleiht uns dazu, uns auf bequeme Art und Weise mit Wissen über Nicht-Verbundene zu versorgen, indem wir die Portale des Netzes für den Zugang zu Stimmen und Informationen benutzen. Trotz der lauten Skalen nehmen viele sehr häufig diese Informationen für bare Münze. In der Tat wird der Wahrheitswert von Informationen aus dem Netz irreführendenweise durch ihren hauptsächlich textuellen Charakter verstärkt und in weiterer Folge auch durch die Tatsache, dass Text ganz allgemein vor allem im Westen historisch und blickend mit Wahrheit assoziiert wird.<sup>22</sup> Immer mehr Menschen betrachten Informationen aus dem Netz als zuverlässig, und was noch beunruhigender ist, sie informieren sich lieber gleich dort als zuerst einmal einen Blick nach außen zu werfen. Angesichts dessen muss man sich fragen, ob das Netz auch in Zukunft andere Wissenssysteme ersetzen darf - was es ganz bestimmt tun wird, ob seine Benutzer auch weiterhin das Netz als ihre vorrangige Informationsquelle betrachten sollen, vor allem wenn es darum geht, Information über diejenigen zu bekommen, die als entfernt und unzugänglich gelten, weil sie nicht vernetzt sind. Könnte das Netz somit nicht eher zu einer Barriere als zu einer Brücke werden? Könnte es nicht den wirklichen und bedeutungsvollen Kontakt und Austausch behindern, indem die falsche Vorstellung vermittelt wird, dass wir den Anderen kennen und dass der Andere eigentlich ein Teil der neuen globalen Gemeinschaft ist, die wir für bare Münze nehmen? Könnte es nicht unser Vermögen um wahre Interaktion über gesellschaftliche und kulturelle Trennlinien hinaus eher erschweren als fördern, indem es Scheinkontakte anstelle wirklicher Kontakte und Interaktionen hervorruft? Irgendwie fragt man sich schließlich, ob sich das Netz letztendlich nicht doch zwischen uns und die Anderen, die wir nicht kennen, stellen wird.<sup>23</sup>

Man sollte nicht vergessen, dass die Infrastruktur der globalen Information zum vielleicht bedeutendsten Mechanismus des laufenden Globalisierungsprozesses geworden ist. Wenn wir traditionellere diese Prozess so verstehen, dass wirtschaftliche und Kulturprodukte in der ganzen Welt verknüpft und ihr auserkämpft werden, müssen wir nun ebenso den umgekehrten Prozess in Betracht ziehen. Es werden nun auch Waren von außerhalb des Westens ins Netz eingespielt und erworben. Mit anderen Worten kann jetzt von einer wirklich globalen Zirkulation von Kulturen und Kulturprodukten gesprochen werden. Das Netz ist in all seinen Formen und Ausprägungen ein gewaltiger Kanal für diesen globalen Verkehr. Man schätzt, dass Waren im Wert von 327 Milliarden US\$ bis zum Jahr 2003 über das Internet umgesetzt werden.<sup>24</sup> Berechnet man den

Handel in anderen globalen Kommunikationsnetzen mit ein, steigt dieser statistische Wert in astronomische Höhen. Ein immer größerer Teil der Waren und Dienstleistungen, die mit diesem globalen Handel in Zusammenhang stehen, setzt sich aus Kulturprodukten zusammen, vor allem aus Objekten materieller Kultur. Und auch das hat gewisse Folgen für die Bevölkerungsteile außerhalb des Netzes.

Solange diese Bevölkerungsteile nicht in der Lage sind, sich ins Netz einzulinkern, werden sie wirksam ausgeschlossen, inwendige Aspekte dieses Verkehrs zu kontrollieren, obgleich eine beträchtliche Menge an Waren, die in diesem Handel zirkulieren, aus ihren Gebieten stammen oder entworfen wurden. Durch das Fehlen jeglicher Mitbestimmungsmittel werden sie nicht nur aus der Hierarchie der Transaktionen verbannt, dieser Umstand bedeutet auch, dass sie zusehends von einem beträchtlichen Teil des Gewinns aus ihrer eigenen Kultur ausgeschlossen werden. Noch beunruhigender ist die Tatsache, dass mit der gesteigerten Sichtbarkeit der Zugänglichkeit dieser Produkte der Wunsch steigt, sie zu orten, zu bekommen und zirkulieren zu lassen, ohne jene von Außen bedeutend daran zu beteiligen. Ebenso verhält es sich mit dem Wunsch, sie zu erlangen und zu besitzen, ohne die traditionellen Hindernisse einer physischen Reise und des Transports in Kauf nehmen zu müssen.

In den letzten Jahren explodierte beispielsweise die Zahl der Internetseiten, die dem Markt afrikanischer Kunstgegenstände gewidmet sind, von einer einseitigen auf eine mehrere Hundert stellige und es gibt Hinweise, dass die Anzahl der Internetseiten wie auch der Handel weiterhin wachsen werden. Einige dieser Gegenstände, die im Netz gehandelt werden, haben keinen großen historischen Wert. Andere sind von unermesslicher kultureller und historischer Bedeutung und werden häufig illegal erworben. Man wird verleitet zu glauben, dass die offene Plattform, auf der ein Großteil dieses Handels heutzutage betrieben wird, die Chance vergrößert, den Schwarzhandel von Kulturprodukten zu überwachen. Es muss jedoch betont werden, dass das nicht unbedingt der Fall ist. Ganz im Gegenteil, durch die zahlreichen Geheimnissen des Netzes, sind Händler und Sammler viel eher in der Lage, mit Gegenständen zu handeln, Informationen auszutauschen oder Komplette zu schmieden, die zum Ziel haben, das materielle Kulturgut Afrikas noch weiter zu dezimieren und es in Privatsammlungen vor allem im Westen zu schleusen.

Auf philosophischer Ebene sind wir mit dem Beginn eines enormen Verlangens und der Bereitschaft konfrontiert, den Anderen in der Form materieller und visueller Symbole zu orten und zu konsumieren ohne die moralische oder gesellschaftliche Verantwortung zu

übernehmen, die von der physischen Begegnung mit dem Anderen abhängt. Ganze geographische und physische Weiten tun sich den Privilegierten auf, um erkundet zu werden und gegebenenfalls ausgebeutet oder geplündert zu werden, ohne dass sie den Komfort ihres Heimbüros verlassen oder sich mit den etwaigen Folgen ihrer Abenteuer konfrontieren müssen.

Auf rein gesellschaftlicher und materieller Ebene setzt der Wunsch, im Netz Angeboten zu finden oder zu konsumieren jene Bevölkerungsteile des Machersystems skrupelloser Händler aus, die verzweifelt versuchen, die immer größere Nachfrage zufriedenzustellen. Unwissende Völker, deren Kulturgut diese Nachfrage stiftet, setzen sich aufgrund der treibenden Maschinerie eines netz-basierten Handelssystems diesen Plünderungen schutzlos aus. Überdies sind sie wegen ihres Ausschlusses aus dem System größtenteils der Gnade der Spieler einer komplizierten Spiel, das sich außerhalb des Bereichs ihres Verständnisses befindet, ausgeliefert.

Mit derartigen Gegebenheiten müssen sich all jene auseinandersetzen, die nicht in der Lage sind, dem kurzen Aufwind, sich einfach einzulinkern, zu folgen. Sie werden nicht nur aus den mächtigen globalen Maschinerie ausgeschlossen, sondern werden auch den habgierigen Mächten dieser Maschinerie ausgeliefert. Es stellt sich die Frage, was getan werden kann, um diese Situation zu verbessern. Damit müssen sich nicht nur diejenigen auseinandersetzen, die über die Vorteile und die Zukunft des Netzes nachdenken, sondern auch diejenigen, die die Verbreitung der Netzgesellschaft befürworten.

Wir haben diese kurze Forschungsreise mit der Renekung begonnen, dass das globale digitale Netz ein wichtiger Bestandteil der Fortschrittsmaschinerie der Jahrtausendwende geworden ist. Das ist die logische Antwort auf ein Jahrhundert, das unabherrschbar die Festungen des Wissens und die Grenzen der Möglichkeiten angegriffen hat. Ungachtet der Schwächen des Netzes kann dieser Vorgang nicht rückgängig gemacht werden. Wir haben uns ebenso damit befasst, wie es für Kulturschaffende zu nützen sei, und darauf hingewiesen, dass es nicht nur als verdrängungswütiges oder zu verunsicherndes Medium gilt. In der Tat wird es durch seine zahlreichen Möglichkeiten für diejenigen, die sich bereits drinnen befinden, zu einer verborgenen Einrichtung, um im neuen Zeitalter zu überleben. Um gegen die oben angeführten Gegebenheiten anzukommen, können wir nur zwei Richtungen einschlagen.

Erstens ist es notwendig, eine andere Art von Aktivität innerhalb des Netzes zu ermöglichen, eine Aktivität, die darauf abzielt, innerhalb des Netzes eine Kultur des Feingefühls und der Verantwortung hervorzubringen. Es entwickelt sich bereits eine, wenn zur Zeit auch nur rudimen-

täre Moral, die dahingehend ausgedehnt werden sollte, dass sie auch ein Bewusstsein für einen gewissen verantwortungsvollen Umgang mit jenen außerhalb des Netzes miteinschließt. Das ist ein Bereich, in welchem Künstler und andere Kulturschaffende als logische Konsequenz ihrer Tradition in der regulären Gesellschaft eine nützliche Rolle spielen könnten. Sie müssen nicht nur eine gewisse Kritikfähigkeit in ihre eigene Praxis in Bezug auf den Platz und das Schicksal der Nicht-Vernetzten miteinfließen lassen, sondern sie könnten auch dazu beitragen, das hier angesprochene Bewusstsein im ganzen Netz zu steigern.

Obwohl die Frage nach einer Regulierung innerhalb des Netzes strittig, sogar heftig, ist, ist es dennoch gerechtfertigt vorzuschlagen, das Netz, genau wie jede andere Gemeinschaft auch, einer bestimmten gesetzlichen Regelung zu unterwerfen, um die individuelle Freiheit innerhalb und außerhalb des Systems zu schützen. Solche gesellschaftlichen Maßnahmen drängen sich vor allem deshalb auf, weil die Moral einer individuellen Selbstregelung, die von der Netzgemeinschaft bevorzugt wird, nicht funktioniert und sie diesen enormen und bunte menschliche System überhaupt nicht tragen kann. Die Idee, dass das Netz ein heiliger Raum der grenzenlosen Freiheit sei, ist nicht nur lächerlich sondern auch gefährlich, wie es seine Geschichte ausführlich und überzeugend demonstriert.<sup>11</sup> Eine Kombination aus kultureller und politischer Arbeit und einer kleinen Menge gesetzlicher Regelungen ist notwendig, um die räuberischen Neigungen des Netzes einzukleinen.

Die zweite universelle Herausforderung an das Netz fordert eine Verbindung gesellschaftspolitischer, kultureller und technologischer Strategien, um einen größeren Teil der Menschheit an der neuen Gemeinschaft der Netzteilnehmer teilhaben zu lassen. In den wenigen Jahren seit Beginn des Diskurses über Bedeutung und Ausmaße der Vernetzung vor allem im Verhältnis zu den Nicht-Vernetzten, wurde es mißachtet, diesen Diskurs bedeutenden Belangen wie dem globalen Hunger, der Deprivation und der Krankheit gegenüberzustellen. Doch diese Rhetorik erkundener Privilegien ist insofern ein Fehler, als sie nicht anerkennt, dass diese Bedingungen nicht unvermeidlich sondern nur Zeugnisse eines globalen Mangels an Willen sind, sich mit einem so einfach zu bewältigenden Mangel auf unserer Forderung nach Fortschritt zu belassen. Zweifellos verfügen wir bereits über die Mittel und das technologische Know-how, um Nahrung, Bildung und Zugang zum globalen Netz für die Mehrheit der Menschheit zu gewährleisten, ohne eines dem anderen zwingend unterordnen zu müssen. Diese Mittel werden wir wohl bei diesen Aufgaben anwenden müssen.

Solange einige außerhalb der neu aufblühenden Welt bleiben, die vom Netz ins

Lebens gerufen wurden, und solange das Machtverhältnis zugunsten dieser neuen Welt besteht, ist es unmöglich das "vernetzte globale Bewusstsein" zu erzeugen, welches McLuhan einmal einbildete.<sup>18</sup> Schließlich werden wir nicht nur mit der Möglichkeit oder Befähigung ringen müssen, sondern auch mit der Notwendigkeit eines verbindenden digitalen Zettels, dessen grundlegende Technologien einer Mehrheit dienen und dieser zu Verfügung stehen.

<sup>1</sup> Ich möchte gerne meinen Dank an Jordan Crandall und Gilane Tavadros aussprechen, dafür dass beide diesen Beitrag noch im Einberufungsprozess gelassen und mir sehr nützliche Ratschläge gegeben haben, ebenso möchte ich den Personal und den Bewerbern des "Rockefeller Study and Conference Center" in Bellagio, Italien danken wo unser Beitrag einberufen war und geschrieben wurde.

<sup>2</sup> In "Toxikale Geographie: Cyberspace and the New World Order" ärgere ich, dass der gesellschaftliche und materielle Konflikt der Nicht-Vernetztheit die traditionelle geopolitische Schöpfung überwindet und dass sie elementar in der hochindustrialisierten Welt gefunden werden kann wie auch in der 3. Welt. Vergl. Opole in Keen, Melanie, ed. *Frequency: Investigations into Culture, History and Technology*. Institute for International Visual Arts, 1995.

<sup>3</sup> Was William Gibson in seinem Science Fiction Roman, *Countdown*, aus d.J. 1984 "Tropische Wälder" nennt.  
<sup>4</sup> In seiner Arbeit über Modernitäten unterscheidet Arjun Appadurai zwischen dem, was er Mediascapes (Medienlandschaften) oder Aenias, in denen Informationen zirkulieren, und den Ethnoscapes (Ethnolandschaften) oder Saldien nennt, in denen Personen zirkulieren. Doch, die Aenias des Netzwerks funktionieren nicht nur als eine Plattform für die Zirkulation von Informationen oder Zeichen, sondern auch als Raum, in dem sich Personen bewegen und neue ethnische Gebilde entstehen, deshalb bevorzuge ich den Ausdruck Ethnoscape. Vergl. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, 1996.

<sup>5</sup> Margaret Boden meint, dass in einer globalen Kultur verschiedene und ungleiche ethnische Ausformungen und Gemeinschaften geformt sind, innerhalb einer einheitlichen, globalen Struktur ihr Verhältnis zueinander zu definieren. Das, was dieses Verhältnis von demjenigen unterscheidet, das zwischen dem Netz und der Nicht-Vernetzten existiert, ist, dass die nicht in einer einzigen, globalen Struktur vernetzt sind, und die das Netz zu einer dominanten Kraft in globalen Kräfteverhältnissen und -austausch, und Einzelpersonen immer ihrer ihre Bestätigung und ihre Zugehörigkeit im postglobalen Zeitalter im Netz suchen, ist die weniger sichtbare und weniger mächtige Welt der Nicht-Vernetzten gezwungen, als Außenstehende zu definieren zu werden.

<sup>6</sup> Manchmal sind die Kulturkritiken und Netzreporter des Netzes interessanterweise beschränkt auf die "erfolgreiche" Repräsentation

weniger privilegierter Gemeinschaften im Netz. Hinzuweisen, wird selten erwähnt, unter welcher moralischen Autorität diese Verbetungen stattfinden und welche ethischen Fragen durch eine derartige Rettungsgeschichte aufgeworfen werden. Das wird beispielsweise durch den Fall des Kommandanten Marco illustriert, der sich zur Verbetung der Bestrebungen des indigenen Volks der Chiapas in Mexiko des Netzes bediente. Einige würden vielleicht gerne zwischen der Kompanie Marcos und der Körperhaltung gegen die Ink und China im Juli 1998 nicht eine unter den Namen Legion der Unabhängigen (LoU) bekannte amerikanischen Hackergruppe, eine Parallele ziehen. LoU zufolge wollten sie durch ihren Plan, in Informations des Kommunikationsbereichs dieser beiden Länder einzudringen und sie zu zerstören, die Menschenrechte und Opfer der Verletzung der Menschenrechte unterstützen. Es bedurfte des kulturellen Eingreifens von sieben anderen Hackergruppen, um die LoU in ihrer selbstauferlegten Mission argumentativ davon zu überzeugen, dass solche kulturellen oder politischen Aktivitäten im Netz (heute bekannt als Hackivismus) für unethische Opfer unethisch sind, und vor allem verheerende Folgen haben können, falls sie bis ins Extrem geführt werden. Im Falle des Ink könnte ein derartiger Angriff die Rechte des Bewusstseins gefährden.

Gesellschaftssystem führen, was zum Ende Hunderten Frauen, Männer und Kinder führen würde. Doch, das grundlegende Prinzip ist nicht anders, nämlich die Aneignung des Rechts, eine Gruppe, in diesem Fall die angeblich unterdrückten Massen im Ink und in China, ohne Rücksicht auf ihnen gehalten zu haben oder ihre Zustimmung einzuholen, zu haben, zu zerstören oder in ihrem Namen zu handeln.

<sup>7</sup> In "Desiring the Involuntary", schreibt Jonathan L. Beller über die "unfreiwilligen Kräfte", die die Fähigkeit besitzen, "die Integrität des Subjekts zu verletzen", ein Ausdruck, der die potentielle Aneignung des Netzes auf die einwohnende Verletzung oder die Subjektivität von Individuen und Gemeinschaften, die sich nicht einklinken können, am passendsten beschreibt. Vergl. Beller in Wilson und Dinsanyake, eds. *GlobalLocal*. Duke University Press, 1995, 137.

<sup>8</sup> Vergl. Weekly Mail & Guardian.

<sup>9</sup> Johannesburg, 19. April 1996.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Vergl. Obasi Enwezor, "Reframing the Black Subject", *Drift* Nr. 40, 1997, 21-40.

<sup>12</sup> Obwohl wir uns hier nicht mit allen der vorherigen anderen Bereichen für diese Situation befassen können, sollte wir doch kurz darauf hinweisen, dass solche Verletzungen vielleicht am offensichtlichsten sind, wenn es um eines der mächtigsten Unternehmen im Netz geht, die Pornographie. Ein Großteil des pornographischen Materials, das im Netz ausgetauscht wird oder mit ihm gehandelt wird, gehört in die Kategorie "user post", die zum Teil aus authentischen Bildern nichtmenschlicher Personen bestehen, die in privaten oder kompromittierten Umständen fotografiert und im Netz geteilt wurden. Diese werden oft unter " voyeurismus " zusammengefasst und wurden durch diskrete Minkamess, die an so unwahrscheinlichen

Stellen angebracht wurden wie beispielsweise auf Böden öffentlicher Aufzüge oder auf öffentlichen Toiletten, um zu kompromittierenden Fotos von abgehängten Körpern zu kommen. Es lässt sich nicht leugnen, dass die Geschlechterzugehörigkeit bei dieser Bedrohlichkeit von Bedeutung ist. Sehr häufig werden solche Unfälle zwischen den Markt und privaten Bildern. Wieder sind die Nicht-Vernetzten verunsichert, da sie keine Möglichkeit haben, den Verstoß gegen ihre Person zu entdecken. Das grundlegende ethische Problem der Verletzung der individuellen Privatsphäre, das diese Taten verursachen, unterscheidet sich nicht im geringsten von den Problemen, die durch andere Aktivitäten entstehen, die ebenso durch das Netz ermöglicht werden. Hierbei meine ich die zukünftige Verwendung von Web Kameras in der Kunst der neuen Medien, wo Künstler nichtmenschliche Personen an Straßenecken, auf öffentlichen Transfermitteln, sogar in öffentlichen Transformatoren fotografieren oder auf Video aufnehmen und das dann im Netz verbreiten. Obwohl das manche vielleicht für richtig halten könnten, behaupte ich, dass solche Aktivitäten nicht durch Kunst als ethisch entschuldigt werden können.

<sup>13</sup> Für eine kurze Erforschung des literarischen oder textuellen Zitierrats zum HyperText oder Cyberspace, vergl. Michel A. Moos, Interpretation of Marshall McLuhan, "McLuhan's Language" in Moos, Melvin, ed. *Technology, Art, Communication*. G&H International, 1997, 180-186.

<sup>14</sup> Natürlich beinhalten physischer Kontakt und Austausch nicht unbedingt eine Garantie, dass keine Verletzung des Anderen stattfindet, was die Geschichte zeigt. Doch erscheint es mir besonders anregender, dass genau diese Kinetik von Kontakten, mit all ihren Mängeln und Unsicherheiten, durch Trennung und Zurückziehen in die Virtualität der Symbole, der symbolisch gestellten Wunder, ersetzt werden sollen. Man könnte auch darauf hinweisen, dass es zur Zeit der historischen Begegnung, Kontakt aber zu Tragödien - Sklaverei, Kolonialismus, Eroberung und Zerstörung der ersten Völker - als Verständniskörte. Es handelt sich hierbei um denselben Mangel an Austausch, der auch das Verhältnis der Vernetzten zu den Nicht-Vernetzten immer stärker charakterisiert.

<sup>15</sup> Dieser Wert stammt von Oliver Smet aus dem Information Technology Industry Council (ITI).

<sup>16</sup> In "Imaginary Haines, Imagined Loyalties: A Brief Reflection on the Uncertainty of Geographers" (Zapa und Michelson, eds., *Imagined: A Work in Progress*, Tabo Press, 1996), scheint es, als stelle ich jede Art der Freiheit im Informationszeitalter in Frage. Doch in Frage: Doch der spezifische Gegenstand meines Vorhabens in diesem Essay ist der Transfer der traditionellen geographischen oder nationalen Grenzen, die die Bedeutung des Netzes als Zwischenraum oder die geistliche Interventionen durchdringen, die die konventionellen Freiheiten verletzen. Die Idee eines Netzes, das "für alle" sein soll, als Niemandland ist natürlich genauso unrealistisch wie völlig.

<sup>17</sup> Marshall McLuhan, "The Agent Site of Culture", *Location*, 1, 1, 1981, 41-42.

Aus dem Englischen von SANJA DOSLOV



# Ethno-Kyborgs und genetisch geschaffene Mexikaner

(Neue Experimente in der „Ethno – Techno“ Kunst)

Guillermo Gomez-Peña

I

Mitte der 90er Jahre, als die Kunstwelt über Nacht zum High-Tech wurde, polarisierten die Debatten über den menschlichen Körper und seine Beziehungen zu neuen Technologien auf eine dramatische Weise die Kreise der experimentellen Kunst und vor allem das Darstellungsfeld. Da waren jene in der „Maschinenkunst“-Bewegung, die für das vollständige Verschwinden des Körpers glänzten und für seine Ersetzung durch digitale oder Robotermechaniken; andere meinten, dass der Körper, obwohl archaisch und „veraltet“, noch immer im Zentrum der Kunst bleiben könnte, wenn er physisch und wahrnehmbar mit technischen Prothesen ausgestattet wäre. Die Künstler der „Apocalypse Culture“ haben visceral auf diese Vorurteile mit einer radikalen Ludischen Stellungnahme reagiert, wobei sie den primitiven Körper als ein Objekt der Lust, der Rufe und des Schmerzes betrachteten, und als „Rückkehr“ zu einem phantastischen und imaginativen neo-tribalistischen Heldentum, sehr in der Tradition der US-anarchistischen „Deep-root“-Kultur. Keine dieser Entscheidungen ist jedoch annehmbar für die Chicano/Latino Darstellungskünstler und für andere farbige politisierte

Künstler, die sich für neue Technologien interessieren. Roberto Siles und ich haben versucht, andere Möglichkeiten auszukundschaften, wir sind in den virtuellen Raum als „Cyber-Inniganten“ (Web-back) eingedrungen und haben subversive Ideen als konzeptuelle Kyborgs hineingeschmuggelt. Unsere Ziele waren, die Debatten um die digitalen Technologien zu politisieren und den virtuellen Raum mit Chicano-Humor und Angewandtheit (wie zum Beispiel Spanglish) zu infundieren. Wir wollten neue Technologien verwenden, um eine mythisch-poetische Interaktivität zwischen dem Darsteller und Live-Publikum zu schaffen, und auch als Werkzeuge für das Studium fundamentaler Ausdrücke der interkulturellen Angst und Lust.

1994 haben Roberto und ich damit begonnen, in situ digitale Technologien in unsere „Dionoma“-Arbeit einzulipen. Das Projekt wurde in der Diverse Art Gallery in Houston, Texas, unangekündigt, unter dem ungenauen Titel „The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Curio Shop On The Electronic Frontier“. Wir haben unseren compadre-Darstellungskünstler, einen Native American, und einige lokale Künstler eingeladen, sich uns anzuschließen. Teil unserer Ziel bei dem Projekt war es, dem Publikum die Arten

„Heute bin ich müde,  
vom Wechseln der Identitäten im Netz,  
In den letzten 8 Stunden,  
War ich ein Mann, eine Frau und  
eine sie/er er.  
Ich war ein Schwarzer, ein Asiat,  
Mixteco, Deutscher  
Und eine multi-hybride Replik.  
Ich war 10 Jahre alt, 20, 42, 65.  
Ich habe 7 gebrochene Sprachen gesprochen.  
Wie du sehen kannst, brauche ich  
wirklich sehr eine Pause,  
Ich möchte bloß ich selbst sein,  
einige Minuten.  
Ps: mein Körper bleibe immerhin intakt,  
unberührt, unbefriedigt, unerreichbar,  
unübersetzbar.“

(Ana Friendly Cisneros, 1997)

der Transformation sichtbar zu machen, die Darstellungskünstler durchmachen, wenn sie sich aus dem Raum des Privaten in jenen der Öffentlichkeit bewegen, und aus dem musikalischen Raum in den Cyber-Raum. Die Besucher, die die Galerie betreten, fanden einen sichtbaren "Ankleider"-Raum, wo wir uns umkleiden und die Kostüme wechselten. Sie gingen durch einen Raum der "hohen Kunst", wo unsere Ausstattung und persönliche Gegenstände (zusammen mit verschiedenen Vokolumdatatekten und vor-kolumbianischen Figuren) aufmerksam als ästhetisierende Museumsgegenstände ausgestellt waren, durch fiktive Etiketten kontextualisiert. Schließlich gelangen sie zu einem "menschlichen Ausstellungsraum", wo wir uns selbst als "exotische Exemplare" und "Darstellungskünstler bei der Arbeit" darboten. Der Ausstellungsraum enthielt auch ausgespottete Tiere (eines Puma, ein Pferd usw.) und Kuriositätensschränke, wo isolierte post-moderne oder pseudo-primitive "archaische Artefakte" zu finden waren, die sich auf die hybride Natur der gegenwärtigen Kunst und auf unsere "weltliche Zivilisation" bezogen. Computereindrücke, Videoreihen, Neonzeichen und digitale Geräte, die taxonomische Beschreibungen der "ethnographischen Exemplare" (uns selbst) aufleuchten ließen, brachten eine so-fiktive in unseren techno-tribalistischen Raum.

Ein Teil unseres Projekts enthielt die Gestaltung einer Website mit Bildern unserer Darstellungscharaktere, zusammen mit unserer ersten Version eines "ethnographischen Fragebogens", der Internet-User bat, uns ihre Projektionen und Vorurteile gegenüber den Latinos und Eingeborenen mitzuteilen. Obwohl wir uns nicht vollkommen im Klaren waren über die Folgen unseres Tuns, hofften wir, unseren Willen teilweise aufzugeben und dem Galeriepublikum wie auch den Internet-Usern zu erlauben, mit uns in der Feststellung der Natur und des Inhalts unserer Darstellung zu kollaborieren. Roberto war als Cyber Vato verkleidet, ein "Babo-Bandenmitglied", das von der Techno-Ausstattung konsumiert wird; dazu gehörte auch ein Keyboard, das er benutzte, um mit Internet-Usern während der Live-Darstellungen zu kommunizieren. Jeden Tag verwandelten James und ich uns in verschiedene Darstellungspersonae, wie den "Schanden-Mann", "el Postmodern Zorro", "El Cultural Transvestite" und "El Natural Rom Aesirio". Roberto komplettierte in seinem Diorama-Raum mit einem Filmproduzenten, der im Netz surfte und die Details dieser Verwandlungen aufnahm, um sie live im Internet via Videokonferenzen auszustrotzen. Leute, die das Webcast sahen oder unsere Internet-Seite besuchten, wurden gebeten, uns Bilder, Fotoköpfe oder Texte zu schicken, mit ihrer Meinung darüber,

wie sich Mexikaner, Chicano oder Native American der 90er-Jahre benehmen sollten, wie sie aussehen und dargestellt werden sollten. Die Antworten erschienen auf den Galeriemonitoren, die von Techno-DJ "Cyber Vato" gehandhabt wurden, und beeinflussten die sich immer wieder verwandelnden personae, die James und ich kreierten. Wir akzeptierten auch verbale "Befehle" aus dem Live-Publikum, und auch solche, die über Fax oder Telefon kamen. Als "Replikon auf Befehl" waren James und ich ein wenig nervös wegen der Nicht-Voraussehbarkeit des Experiments und des skandalösen Charakters einiger der Antworten, die wir bekamen (vor allem von Leuten, die am anderen Ende eines Modems oder einer Faxmaschine saßen und die auf diese Weise instande waren, ihre Anonymität zu wahren und sich von den möglichen Implikationen der Live-Interaktion zu distanzieren); wir versuchten etwas ungeachtet so viel wie möglich von dem Material, das wir erhielten, einzubauen. Vieles an unserer Darstellung war (unumgänglich) improvisiert, doch das Publikum schien sich an seiner Macht, die es über uns hatte, zu freuen. James, Roberto und ich machten diese Darstellung nur einmal pro Woche live, doch die Installation und die Artefakte blieben an ihrem Ort und erlaubten lokalen Künstlern und Galeriebesuchern, weiterhin in unserem virtuellen Haus der Spiegel und im Labyrinth der ethnischen Projektionen zu spielen.

## II

Der Erfolg dieses ersten "ethno-techno"-Kunsexperiments markierte eine radikale Änderung in der Richtung unserer Arbeit. Roberto und ich entschlossen uns, unsere "Techno-Bekenntnisse" Website als fortlaufende Quelle für das Darstellungsmaterial zu verwenden. Im ersten Jahr erhielten wir über 20000 "Hits" (Besucher auf der Web-Seite), und eine große Anzahl von ihnen antwortete auf unseren pseudo-ethnographischen Fragebogen. Die Antworten waren tatsächlich einzigartig bekennend, und entschieden graphisch und explizit als jene, die wir während der Live-Darstellungen im Tempel der Bekenntnisse gesammelt hatten (das andere große Projekt, an dem wir zu jener Zeit arbeiteten). Warum diese Unterschiede? Vielleicht bot die Entfernung und totale Anonymität des Internets, zusammen mit der indirekten Einladung, komplizierte Probleme der Rasse, Sexualität und Identität in einem kindlich sicheren Raum zu besprechen, den Leuten den nötigen Mut um ihre verdrängtesten Ängste vor kultureller Invasion, sowie ihre explizitesten "inneren-statischen" Begehren und sexuellen Phantasien auszudrücken, auf eine Art, in der sie es nie von Angesicht zu Angesicht tun konnten. Mitte der 90er Jahre, als wir diese Projekte begonnen hatten, befan-

den sich die Vereinigten Staaten in einem kollektiven Zustand der Repression und der Ablehnung, was die Probleme der Rasse und des Geschlechts anbelangte. Das heftige Zurück schlagen gegen die "political correctness" war auf seinem Höhepunkt, genau wie die Anti-Einwanderer-Gefühle von ultra-nationalistischen Politikern wie Pat Buchanan, Jesse Helms und dem (gleichlichweiser jetzt ex-) Gouverneur von Kalifornien, Pete Wilson. Die Marginalisierung und das Mundstutzen der progressistischen Ansichten, einhergehend mit dem ganz offen fremdenfeindlichen Trend in der Nationalpolitik und der konservativen Rhetorik, werden wohl von vielen als stillschweigende Unterstützung der Vorurteile und Mexiphobia interpretiert worden sein.

Roberto und ich beschlossen, dass der nächste logische Schritt in unserem Projekt der umgekehrten Anthropologie das Verwenden der Bekenntnisse unserer virtuellen und Live-Publikums sein sollte, um visuelle und performative Darstellungen des neuen mythischen Mexikaner und Chicano der 90er-Jahre zu entwerfen. Die häufigste und emblematischste Antwort aus dem Live-Publikum und jenem im Internet wurde zur Inspirationsquelle für eine Serie von Darstellungspersonae oder "Ethno-Kyborgs", die in Dialogen mit den Galeriebesuchern und den anonymen Netzwendern geschaffen (oder eher "vorgestellt") wurden. Da ein Großteil der Antworten, die wir bekamen, die Mexikaner und Chicanos als drohende "Andere" porträtierten, sie als unentbehrliche Eindringlinge und öffentliche Feinde des fragilen Sinns der kohärenten nationalen Identität Amerikas betrachteten, nannten wir unser nächstes Darstellungsprojekt *Mexicanizations*, mit Bezug auf die supermenschlichen Roboterfiguren aus den Science-Fictionen. Unsere Absicht mit diesem neuen Projekt war, es den Internet-Usern und dem Live-Publikum zu ermöglichen, das physische und psychologische Profil unserer Ethno-Kyborgs auszumachen und dadurch sowohl den Entwurf als auch den Inhalt unserer lebendigen Dioramadarstellungen zu beeinflussen. Wir verließen uns auf diesen Input, um zu entscheiden, wie wir uns verkleiden sollten, welche Art von Musik wir hören sollten und welchen Typus von Ausstattungen und Objekten wir handhaben sollten, und, am wichtigsten, welche Typen von ritualisierten Handlungen wir darstellen und wie wir mit dem Publikum interagieren sollten. Unser Ziel war es, die interkulturellen Phantasien und Alpträume unseres Publikums darzustellen, die fetischisierten Konstruktionen der Identität durch die Vorstellung unserer "primitiven", erotisierten Körper am Monitor wiederzugeben. Die zusammengestellten personae, die wir erschafften, waren stil-

bierte Repräsentationen einer existenzialen, phantasmagorischen Mexikaner/Chicano-Identität, Projektionen von den Menschen eigenen psychologischen und kulturellen Momente - eine Armut von mexikanischen Frankensteins, die dabei waren, gegen ihre Anglo-Erschaffer zu rebellieren.

Die Resultate unserer Experimente in anti-kolonialer Anthropologie erwiesen sich als viel schmerzlicher, als wir es uns selbst vorgestellt hatten. Der "schläfrige Mexikaner" war aus dem kolonialen Unterbewusstsein des gegenwärtigen Amerika verbannt, zurück nach Hollywood deportiert. Die exotische Grenzen "sonorita", die jahrzehntelang Thema der Volkstheater, Filme und Gedichte gewesen war, war nirgendwo mehr zu finden (außer als Darstellung in der offen erotisierten Figur der Selma Hayek), und Frito Bandido, Speddy Gonzales, Juan Valdez, der "grisser" Bandido der leidenden Frida Kahlo auch nicht. Sie wurden durch ein neues Pantheon der mächtigen Robo-Mexikaner ersetzt. Bewaffnet mit geheimnisvollen scharnichten Artefakten und sci-fi-automatischen Waffen, die Körper mit prothetischen Implantaten versehen und die braune Haut mit aztekischen Tätowierungen dekoriert, schnürten und verkörperten auf eine perverse Weise diese hyper-sexuellen "Ethno-Kyborgs", als hätte Tex-Mex-Gangster-Rapper verleiht, jede Angst und jedes Begehren, das sich in den fragilen Psyche und Herzen der zeitgenössischen Amerikaner verborgen hielt. "Wir" wurden als unnötig gewalttätig, jedoch auch als chic und verführerisch wahrgenommen; Techno-Literaten und doch ursprünglich. Politisch schillert, doch mit unerklärlichen scharnichten Kräften und spiritueller Wahrnehmung ausgestattet, waren diese mythischen Mexikaner widersprüchlich, nicht voraussehbar - und selbst bekannt. Nachdem wir, meine Kollegen und ich, Tausende von Seiten von Internetantworten gelesen hatten, schlussfolgerten wir, dass Amerikas Wahrnehmung/Projektion des kulturellen Andersseins von einer perversen Dialektik der interkulturellen Gewalttätigkeit und des interassialen Begehrens gekennzeichnet war.

Meine Darstellungskomplizen und ich haben komplexe Figuren geschaffen, die diese Konstruktionen durch unsere eigene "robo-barocke" Ästhetik widerspiegeln. Von den mexikanischen Drogenbaronen, der Zapatista comandancia, den Chicano Radikalen und MTV gesponsert, hatten "wir" - die unersättlichen Cyber-mojados - die Vereinigten Staaten von Aztlán besetzt. Unsere neue Mission war es, die Psyche, Sprache, das Land und die Institutionen unseres Publikums zu verführen, zu entführen, zu besitzen und zu kontrollieren. Wir waren die Verkörperung in Fleisch und Blut der

Milienjüngphantasien Amerikas über Einwanderer aus dem Süden, Latinos aus den Innenstädten, heidnische Sexualität, Zauberkraft der Eingeborenen und die spanische Sprache. Was das Publikum schließlich während der Darstellung erlebte, war eine stilisierte Anthropomorphisierung ihrer eigenen post-kolonialen Dämonen und rassistischen Halluzinationen, eine Art interkulturellen Poltergeists. Während meine Mitarbeiter und ich vollkommen für die ästhetische Seite der Darstellung antworteten, bedeutete der ungewöhnliche kreative Prozess, den wir durchliefen, um Material zu erhalten, das Schaffen von (unwillkürlichen) Mitarbeitern aus anonymen Internet-Usern, dass wir auf keinen Fall die einzigen waren, die eigentlich für den Inhalt des Stückes verantwortlich waren. Ob es wollte oder nicht, unser Publikum war (live und virtuell) unumgänglich miteinbezogen in unsere panische Weltanschauung.

"Wollen Sie Tätowierungen, Jeilpenos und Ethno-Formen? Wollen Sie sexy Tex-Mex Kunst, die ihre Privilegien nicht in Frage stellt? Möchten Sie eine poltrone Peep-Show erleben? Begehren Sie, einen lebendigen Mexikaner zu riechen und zu berühren?"

konzeptuelle klassifizierte Anzeige

### III

El Meestermotor wurde in Mexico City im März 1995 ausgezeichnet, unter dem Arbeitstitel "Das Museum der gefrorenen Identität". Die experimentelle Tanzchoreographin Sara Shelton Mann wurde zur Darstellungskünstlerin und erschien mit mir zusammen in dem Stück, um schließlich zu einem zentralen Mitglied des Mitarbeiterteams zu werden. Verschiedene Versionen der Meestermotor-Darstellung wurden in Kanada, Puerto Rico, Spanien, Österreich, Italien und Großbritannien aufgeführt, wie auch in den Vereinigten Staaten. Obwohl die Zusammensetzung personell, die wir porträtierten, sich auf gegenwärtige Anglo-Konstruktionen der mexikanischen Identität beziehen, wurde der Kontext unserer Darstellungen selbst als international dank der globalen Verbreitung der US-Pop-kulturellen Bilder der Latinos, und nicht so sehr weil das Publikum in anderen Ländern echte Verbindungen zu den Situationen der eigenen subalternen Gemeinschaften bemerkte.

Der Zweck und die Dimensionen des Projekts bewegten sich auf dramatische Weise in Bezug auf die Charakteristika der Site, auf denen wir uns darstellten, wobei solche Faktoren in Betracht genommen werden müssen, wie das zur Verfügung stehende Budget und die technologische Infrastruktur, zusammen mit den physischen Möglichkeiten und Grenzen der Orte, wo unsere Darstellungen stattfanden.



*Vielleicht bot die Entfernung und totale Anonymität des Internets, zusammen mit der indirekten Einladung, komplizierte Probleme der Rasse, Sexualität und Identität in einem künstlich sicheren Raum zu besprechen, den Leuten den nötigen Mut um ihre verstecktesten Ängste vor kultureller Invasion, sowie ihre explizitesten interrassialen Begehren und sexuellen Phantasien auszudrücken, auf eine Art in der sie es nie von Angesicht zu Angesicht tun würden*





*Wir waren die Verkörperung in Fleisch und Blut der Millenniumsphantasien Amerikas über Einwanderer aus dem Süden, Latinos aus den Innenstädten, heidnische Sexualität, Zauberkräfte der Eingeborenen und die spanische Sprache. Was das Publikum schliesslich während der Darstellung erlebte war eine stilisierte Anthropomorphisierung ihrer eigenen post-kolonialen Dämonen und rassistischen Halluzinationen, eine Art interkulturellen Poltergeist*

an. Roberto und ich sind mit einer Low-Tech-Version des Projekts auf Tournee gegangen, bei der nur zwei Darsteller (wir beide) nötig sind, ein Soundtrack und ein Film, der entweder auf einen Bildschirm projiziert werden kann oder (das Szenario für den schlechtesten Fall) auf einem gewöhnlichen Videomonitor abgespielt werden kann; diese Version ist nicht sehr kostspielig. Versionen wurde auf kleinen Colleges und in marginalen Alternativkulturen populär. Technisch einflussreiche Versionen des Stücks beinhalten acht Darsteller und hochperformante visuelle Projektions- und Digitaltechnologien. Eine unserer aufwendigsten Darstellungen des Mexikominors fand in einem riesigen Wälder in San Francisco statt und sah am Ende aus wie eine Art von Techno-Rave, mit sechs Ethno-Kyborgs und einem von der Audio-Diva Rosa Michele live gemischten Sound. Wenn wir eingeladen werden, den Mexikominor in traditionellen Museen aufzuführen, versuchen wir, den Präsentationsstil der Institution zu mimen, mit post-kolonialistischen Kodizes, archaischen Artefakten aus dem Zweiten US-Mexiko-Krieg) und Samtgemälden der Grenzhelden. Meistens in der Art der Tijuana-Touristenkunst. Die modulare und immer gleitende Natur des Projekts erlaubt es, dass wir uns den verschiedenen Vorführorten anpassen und ein breites Publikum ansprechen.

Obwohl sich viele visuelle, konzeptuelle und performative Elemente des Stücks von Site zu Site ändern, bleiben einige Konstanten. Wenn das Publikum in der Lobby oder im Eingang des Vorführungsraumes erscheint, begegnet es einem geschriebenen oder aufgetragenen Text, der die metafiktionale Voraussetzung der Darstellung umschreibt: "Der Nationstaat ist zusammengebrochen. Die ehemaligen US of A haben sich in eine Myriade von Mikro-Republiken aufgelöst, die von einer multi-sprachlichen Junta kontrolliert und von einem Chicano-Minipräsidenten mit Namen Gran Vato regiert werden. Der Tonfallvorhang existiert nicht mehr. Spanglish ist jetzt die offizielle Sprache. Von den Neuen Grenzen in Park versetzt, versuchen Anglo-Mexikaner verzweifelt, die Alte Ordnung wieder herzustellen. Unsere Grenzhelden, El Mexikominor, Cyber Vato und La Cultural Transvato sind aus der neuen Regierung geflohen, um sich einer seltenen hybriden MEX anzuschließen, die sich dem umgekehrten Autoritarismus und dem radikalen Essentialismus der regierenden Partei widersetzt. Die neue Regierung von Attila Liberado spendiert interaktive ethnographische Ausstellungen, um die verbannten Bürger zu lehren wie die Dinge vor und während dem 2ten US-Mexikanischen Krieg lagen. Diese Darstellung/Installation ist ein Beispiel dieses offiziellen Projekts."

Während das Publikum dieses fiktive "Museum der experimentellen Ethnographie" betritt, wird es von Darstellern in Latexkostümen empfangen, die es durch ein Menü von möglichen Interaktionen mit den Darstellern führt. Der Darstellungsaum ist angefüllt mit Rebel und dramatisch beleuchtet, um eine Stadt-Kunster in Tijuana-Welt zu suggerieren, die von hyper-radikalisierten Rebellens und Ethno-Kyborgs bewohnt ist. Iste, gefederte Hähne hängen von der Decke auf verschiedenen Höhen. Ein (fiktiver) schwarz-weißer Dokumentarfilm über den "Zweiten US-Mexiko Krieg" wird auf einen breiten Bildschirm projiziert. Ein lauter, High-Energy-Soundtrack enthält Grenopis, Norbino und Hausmusik, sowie Rock en español (alle Genres wurden vom Publikum oder von Internet-Usern vorgewählt), zusammen mit einem Off-Text, der das Publikum über die Darstellung orientiert und es einlädt, mit den Exemplaren auf dem Bildschirm in Interaktion zu treten.

Jeder Ethno-Kyborg erscheint in seinem eigenen, distinktiven "Habitat", einer Plattform, die mit Gadgets und dem Exemplar angemessenen Objekten versehen ist. Roberto posiert als neuer, verbesserter "Cybervato", ein "Tobobandenmitglied", das (wahre und falsche) Technologien und Waffen manipuliert. Sein Dionasos verwendet einen Projektionsbildschirm als Backdrop, den Monitor kontrolliert er mit einem Keyboard. Als Pop-Mariachi-Diva kostümiert, mit falschem Schnurrbart und einem mit sequin-Stickenen geschmückten Rock, erscheint Sara als "La Cultural Transvato", eine androgyn Figure, die freudig Myriaden von kulturellen, gestrigen und erotischen Phantasien der Anglo-Amerikaner über das "romantische Mexiko" darstellt, wobei sie schamlos tragikomische mexikanische Banditen, tanzen-de Adelliten und maskierte Zapatisten verkörpert, die sich alle auf eine chaplineske Weise bewegen. Anders als Roberto und ich, die in der Darstellung als fiktionalisierte Objekte von konfliktuellen Ängsten und Begehren erscheinen, spielt Sara die Rolle eines beglückenden Subjekts, einer "deleto-mexikanischen Gringa", versunken in Transvestitismus und koloniale Nymphomanie. Gegen einen Hintergrund von projizierten Bildern, die eine kondensierte Geschichte der mexikanischen Stereotypen in amerikanischen Fernsehen, in amerikanischen Filmen und Zeichentrickfilmen darstellen, stelle ich mich als eingewanderten Superheld "El Mad Mex" dar, ein transgeschlechtlicher Tex-Mex-Schamane auf einem auf Bestellung gearbeiteten Rollstuhl mit Chromschmuckverzierung und einem Sitz aus falschem Leopardenfell. Andere Kyborgs, die in verschiedenen Versionen der Mexikominor-Darstellungen aufgetreten sind, sind "La

Suprema Chicana" (Isis Rodríguez), feministische Superheldin und Beschützerin der Rechte der Sexarbeiterinnen, "La Moma Diabolica" (Violeta Luna), eine verhaltensgestörte adoleszente Schülerin, die blonde Puppen quält, auf der Bühne urinert und sich besaugt mit hypodermischen Nadeln injiziert; "El Panamilitary Samurai" (Yoshigiro Maeshiro), ein Superintendo-Soldner, der Crossdressing und Azteken-Karate praktiziert; und "El True Allego Alien" (Juan Ybema), ein nackter grüner Außerirdischer, der sich wie ein Butoh-Tänzer auf Drogen bewegt und anglo-amerikanische Ängste vor der Invasion durch Wesen von einem (kulturell) fremden Planeten verkörpert.

Das Publikum wird ermüdet, mit diesen Repliken "auf eigene Verantwortung" zu interagieren. Es wird ihnen gesagt, dass sie uns füttern, berühren, riechen, massieren können, dass sie unser Haar flechten, uns an Klängelementen spazieren führen oder mit falschen Waffen auf uns zielen können, um das Gefühl, auf wirklich lebende Menschen zu schließen, zu erleben. Extremisierte Personen aus dem Publikum versuchen eigene Formen der Interaktion, sie schlagen auf uns ein oder erstechen uns mit falschen Waffen oder sie versuchen, explizite sexuelle Kontakte aufzunehmen, mit uns oder mit Gegenständen aus unserem Diorama-Raum. Wir versuchen, gekonnt auf diese Interaktionsformen einzugehen, wenn sie nicht zu gefährlich sind oder zu stark in unsere persönliche Sphäre eindringen. Wir laden einige der mutigen Personen aus dem Publikum ein, unsere Identitäten zu ändern durch Veränderungen des Make-ups, des Haares oder der Kostüme, oder sogar, uns für eine Weile zu ersetzen, um zu erleben, wie es ist, wenn man zum Objekt gemacht und existiert wird. An einigen Vorführorten haben wir eine separate Plattform aufgestellt, auf der das Publikum ermüdet wird, sich selbst als seine "beliebtesten kulturellen Anderen" auszubilden, assistiert von unseren Mitarbeitern, die ihnen Ausstattungen und Kostüme geben, und von professionellen Make-up-Künstlern, die ihnen helfen, ihre Phantasie von einer völlig neuen temporären ethnischen Identität zu erfüllen.

Wenn immer wir können, versuchen wir, eine Bar im Vorführungsraum aufzustellen, um das Ganze noch karnevalisierter zu machen. Wenn das geschieht, ändert sich das Benehmen des Publikums auf dramatische Weise, da die Leute von den getrunkenen tropischen Cocktails lockener werden und eine sehr viel suggestivere und flüchtige Darstellungserfahrung schaffen. Das Spielerische und Verführerische dieser Darstellungs-"Spiele" erzeugt eine Atmosphäre, in der das Publikum sich nicht immer gleich über die Folgen seiner Handlungen Rechenschaft ablegt – bis zum nächsten Morgen, wenn die Leute

mit einem kulturellen Kater aufwachen. Das Ziel ist, wie es mir die japanische Butoh-Tänzer einmal metaphorisch beschrieben hat, dass die Leute unsere Darstellung verlassen, ohne sich Rechenschaft zu geben, dass sie mit einem unsichtbaren Messer im Rücken erstochen worden sind. Sie wachen am nächsten Morgen auf, um zu entdecken, dass Blut auf den Laken ist, doch sie fühlen keinen Schmerz und finden keine sichtbare Spur der Wunde.

#### IV

Viele parallele und komplementäre Projekte haben sich neben der Mexeterminator-Installation entwickelt. Oftmals, vor oder nach einer Darstellung, erscheinen die Ethno-Kyborgs unangemeldet in lokalen Museen, Restaurants, Bars oder Läden. Seit Anfang 1997 hat der mexikanische Photograph Eugenio Castro die visuelle und performative Evolution der Repliken dokumentiert, sowohl während der Live-Darstellungen als auch bei Photosessions in seinem Studio. Viele seiner erstaunlichen Bilder wurden als konzeptuelle Postkarten, Poster und Illustrationen für Zeitschriften und Bücher verwendet. Ausgewählte Photos werden auch in eine neue Website eingebaut, werden, die augenblicklich noch in Arbeit ist, so dass Internet-User manche der hybriden Kreaturen und kulturellen Chirurgen sehen können, die aufgrund ihrer originellen Ideen entzünden und.

1998, nachdem wir schon seit geraumer Zeit in diesem Prozess der kreativen Entdeckung steckten, führten meine Mitarbeiter und ich, dass es für die Ethno-Kyborgs Zeit war, Stimmen zu bekommen. In einem Dialog mit Roberto und Sara schrieb ich ein Stück mit dem Titel *BORDERscape 2000*, welches die Figuren aus den Ethno-Kyborgs enthält, und sie mit Computervoxen ausstattet. Das Tenbild des Stückes, eine Montage von Rona Michele, kombiniert Radioaufnahmen und Rock en español mit Live-Arien von Opernsängern. Roberto wechselte von seiner Robo-Bardenmitglied-Persona zu einer kostümierten Prediger, der eine "neue, post-demokratische Ära" verkündet, und zu einem barengeschlechtlichen Märtyrer-Christus, während ich abwechselnd eine Art von kybernetischem Stephen Hawking, einen Hermaphroditencharakteren Jaka Gran Veto, Präsident der US von Arizona und einen S&M-Zorro verkörperte. Zu den verschiedenen Manifestationen ihres "delektromechanischen Gringa-Kyborgs", erscheint Sara in *BORDERscape* als eine schizophrene Südkoreanerin und transvestisch-sensationalistische Chicana-Akademikerin, die satirisch die komplizierten Probleme von Rasse und Geschlecht kommentiert. Der Tänzer und Darstellungskünstler Juan Ybema, als



Butoh-Alien, spielt ebenfalls eine zentrale Rolle im Stück.

Die Ethno-Kyborgs sind auch in den Raum von Video und Radio eingedrungen. Sie sind in unseren neuesten Filmen, *Borderstuck* und *The Great Mojado Invasion*, erschienen. Einige meiner Kommentare für das National Public Radio Programme *All Things Considered* und *Latino USA* wurden in die Computervoxen des "El Mexterminators" gemischt. Diese Strategien der Wiederverwertung und Rekonstruktion von Ideen, Bildern und Texten ist weiterhin ein zentraler Aspekt unserer Darstellungstrategien, kompatibel mit der techno-raschenden Natur unserer Ästhetik.

In den letzten zwei Jahren hat die Theaterhistorikerin und Darstellungstheoretikerin Lisa Wolford stilförmig in unser Projekt der umgekehrten Anthropologie hineingesehen und hat das skandalöse Benehmen unseres Publikums in verschiedenen Städten und institutionellen Kontexten beobachtet und dokumentiert. Sie hat voluminöse Notizen gesammelt, darunter

auch Gespräche mit Personen aus dem Publikum, die ungewöhnliche oder paradigmatische Interaktionen mit uns eingingen sind, oder die stark berührt worden waren (positive oder negativ) von dem, was sie in unserer Darstellung gesehen hatten. Sie hat uns geholfen, die wiederkehrenden Antworten auf unseren künstlerischen Websites und ethnographischen Fragebogen auszuwerten, zu kategorisieren und besser zu verstehen. Von Lisas Studien und ihrer Analyse ausgehend, und immer in einem Dialog mit ihr, fahren Roberto und ich fort, immer weitere Komplexitätsschichten auf unsere Repliken zu legen, neue "Ethno-Kyborgs" zu entwerfen und neue Sommerien auszuwerten. Lisas Teilnahme an diesem Projekt als Forscherin, Informantin und Dramaturgin gehört inzwischen so fest zu unserem kreativen Prozess, dass die Grenzen zwischen Forscher und Künstler, zwischen dem Schaffenden und dem Beobachter vollkommen neu definiert wurden. In den letzten Monaten haben wir damit begonnen, gemeinsam schreibend zu experimentieren. Die Früchte dieser einzigartigen Zusammenarbeit ist dieses Dialogs auf mehreren Ebenen und das Fundament für ein bald erscheinendes Buch sein, dessen vorläufiger Titel *Mestizmatismo: Ethno-Techno Art* sein wird, und das wir im Routledge Verlag im Jahr 2001 zu veröffentlichen hoffen, wenn Talla damit einverstanden ist. Der Inhalt, die Struktur und der Stil des Buches, wie auch der noch immerwährende Prozess seines Schaffens, wird, so hoffen wir, eine neue und engagierte Form des Dialogs und der Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Theoretikern modellieren, wie auch eine neue, multi-zentrische Art, über Darstellungen zu schreiben.

1 Ein Termin, der von dem mexikanischen Anthropologen Roger Bartra geprägt wurde.  
2 Viele Laune hat auch einen anderen Kyborg geschaffen, La Frida Priónica, für eine Version des Mestizmatismo, die an dem Detroit Institute of the Arts vorgeführt wurde und die Diego Baeza benutzte.  
3 Bordenari ist ein "Videotagebuch", das von dem deutschen Sender "Arte" in Auftrag gegeben wurde. Die Idee war, fünfzehn Künstler auszuwählen, die in politisch komplizierten "Grenzräumen" in der ganzen Welt arbeiten. Mein "Tagebuch" kombiniert interviewte Interviews, also, die für die Kamera entwickelt worden waren, Aufzüge aus mexikanischen B-Filmen, Dokumentationen von vergangenen Demonstrationen und alte Familienfilme. Die Struktur des Films ist der Struktur meiner Live-Darstellungsarbeit sehr ähnlich. Das Video wurde 1998 in sieben europäischen Ländern ausgestrahlt.

4 Die Great Múdo Invasion wurde zusammen mit dem mexikanischen Filmregisseur Gustavo Vazquez gemacht. Dieser "Diseno social Mocumentar" verwendet Material aus mul-

tiplen Quellen (insbesondere ethnographische Filme, Grenz-Filme, marginale so-filme aus den 50ern und "historischer" Archivmaterial, verflochten mit der Meta-Fiktion des "Zweiten US-Mexiko Krieges", und erzählt die Geschichte Mexikos aus den vor-kolonialistischen Zeiten bis ins Jahr 2001. Verschiedene Versionen des Films wurden (donald) produziert, als Teil der Mestizmatismo-Darstellung, und auch in Produktionen des IDAD-Projekts 2000.

## Eine Auswahl der Internetbekanntnisse

**Frage:** Glauben Sie, dass die Immigranten zu Amerikas Zusammenbruch beitragen?

**Antwort:**

"Larino-Einwanderer senken meinen Lebensstandard. Ich hatte dieses Problem nie, bevor die Kerle herkamen. Sie hängen an den verdammten Strassenmusik herum. Arbeiten für Applikation, nether ich an."

"Wenn einfache Arbeiter über die Grenzen können, stellt euch vor, was wütliche Verbrecher und Terroristen zu tun imstande sind."

"Mexikaner kosten zu viel, wenn man sie ernähren und akkumulieren will. Sie glauben, sie hätten das Recht auf Gratifikation."

"Tut mir die Immigration ein Ende! Wir haben genug farbige. Alle sollten die native Sprache sprechen, und in diesem Land ist es Englisch. Ich habe keine Vorurteile. Verstehen Sie mich nicht falsch, ich hasse alle gleich. Wenn du hier leben willst, musst du dich an unsere Lebensweise anpassen oder raus, verdammt."

"Es sind die illegalen Fremden, die dem Subjekt so viel Schaden bringen, denn sie mussten nicht hier sein."

"Ja, seit die ersten fünfzehnhundert Immigranten schlechte Nachricht waren. Wir können ihnen danken für Mäxern, Katholizismus und Monarchismus. Sie sind hergekommen und haben die Heiligen belebt, getroffen, zu unserem Wohl. Wir können sie zurückstoßen, aber Europa will sie nicht."

**Frage:** Sollten die US/Mexiko-Grenzen geöffnet werden, und wenn ja, warum?

**Antwort:**

"Ja ja, wegen den Junkies, Mann, den Junkies! Auch weil die lei sermorian rüberkommen und bessere Makeover-Made kaufen und wir leichter hinstehen können, als Touristen, und Virenen kaufen können. Und nach wichtiger, das Tio der Estados Unidos muss an den Superno des Grenzmittels vorbei und hinunter zu unserem sehr langen verlorenen Unterbewusstsein. Lang wie das Übel! Lang lebe Mexiko, um die unterdrückten Bedürfnisse

der Nativeamerikaner zu befriedigen!"

**Frage:** Wenn Sie mit einem Bandenmitglied voller Tätowierungen, einem Native American in voller Tracht und einem romantischen Übersexualisierten Mexikaner, als post-moderner Zorro verkleidet, allein in einer Gasse wären, welche wilden Phantasien würden Sie sie ausleben lassen?

**Antwort:**

"Meine erste wilde Phantasie wäre schließen in Verleihen, wo ich schelle und verlockt jemanden kältiglos umlange."

"Für den Vato, die Realität meiner Raza, damit er mir die Revolution durch die fremde Nation zeigt."

"Ich würde chola rufen, den Native mit Höhlenzeichnungen zu tätowieren."

"Ich würde das Bandenmitglied rufen, eine Rapnummer über polizeiliche Belästigungen vorzuführen. Der Native sollte eine rituelle Zeremonie vorführen, um diesen Kontinent von der Verpeilung der Europäer zu reinigen. Und der mexikanische Macho sollte einen Striptease machen."

"Der Mexikaner müsste meine Kleider mit einer Masche aufheben, so dass ich in Chile Andro Sexus haben kann, damit er mich nachher in eine warme Tortilla wickeln kann und mich mit einem Schuss Tequila trinkt."

"Ich würde Pete Wilson als Ehrenamt haben zu einem Opfer für Multiculturalität, und die Transmexidada würde ich mit Salta senieren, wie in der Eroberung von Neuspanien."

"Ich hätte sie alle drei gern in einer wunderbaren Sexorgie. Das Bandenmitglied würde einen sein und der Native American und der Mexikaner unterliegen - der arme Native American wird immer untergeklagt."

"Ich würde den Zorro Mexikaner veranlassen, mich über die Schulter zu werfen und mit einem Huhn im Hintern herumzurollen und zu schreien, '¡Bó Dole is ein Schurke! ¡Aaaa!'"

"Sie müssten ihre Genitalien zusammenbinden mit einer geliebten Schlinge, die durch die Enden vom Penis, der die Kette eines Kreises hat, geht, während sie sich an den Händen halten und singen. 'Weil das Ansichts unserer Herrn Jesus Christus, denn er ist aufstehend gegen die Anzalpölyen und das Faktajucken der Hunde.'"

"Meine Phantasien haben mit Persektion und Schlagzeug zu tun, wie die Mädchen auf dem Cover von Herb Alpert und dem Tijuana Brass Album."

"Bandenmitglied - schalt ich in den Kopf. Native American - führt ein Heilungsritual durch, um den gebrochenen Geist unserer Nation zu reparieren. PolMeZorro - macht mir geile Bodypennings mit seinem Geis."

Aus dem Englischen von JOANA CONTRASTIN



# Dragan Živadinovs Noordung Cosmokinetic Cabinet Theater

Marina Gržinić

In dem Video von Marina Gržinić und Alina Smid aus dem Jahr 1993 mit dem Titel **TRANSCENTRALA - NSK STATE IN TIME** erklärt Theater-Regisseur Dragan Živadinov eines seiner Theater-Werke, das als eine fast scheinbare Trajektorie gedeutet ist, die in der Zukunft präsentiert werden soll. **NEUE SLOWENISCHE KUNST**, kurz **NSK**, ist eine Kunstbewegung oder eher eine Organisation, bestehend aus der Musikgruppe/Rockband **LAIBAOH**, der Visual-Arts-Gruppe **IRWIN**, der Designgruppe **NEW COLLECTIVISM**, dem **DEPARTMENT OF PRACTICAL PHILOSOPHY** und dem "Retrogarde"-Theater **SESTER SCIPION NASICE**. Dragan Živadinov gründete das Retrogarde-Theater in den frühen 80ern, seither machte es einige Phasen der Metamorphose durch. Mitte der 80er Jahre wurde das Theater von Živadinov in **RED PILOT COSMOKINETIC THEATER** umbenannt, um in den 90ern schließlich den Namen **THE NOORDUNG COSMOKINETIC THEATER** anzunehmen.

Als Živadinov 1993 seine weitere Theater-Trajektorie zu erklären begann, klang das wie ein Mythos, der langsam Wirklichkeit wurde.

"Am 20. April 1993 findet in Ljubljana eine Premiere statt. 12 Schauspieler werden bei dieser Premiere auftreten. Der

Termin ist der 20. April 1995, 28 Uhr, in Ljubljana. Das Thema wird William Shakespeare sein. Die 12 Schauspieler leben in Ljubljana.

Die erste Wiederholung wird 2005 stattfinden, also 10 Jahre später, mit den gleichen Schauspielern, zur selben Zeit, am selben Ort, mit gleichen Kostümen und gleicher Szenographie. Alles wird gleich sein, es sei denn, es stirbt jemand. Die Verstorbenen werden durch Symbole ersetzt. Inszenierungsgemäß wird dort, wo ein Live-Schauspieler, wie es seine Aufgabe verlangt, mit einem Co-Schauspieler verbal kommuniziert, ein Symbol platziert. Die verbalen Parts der verstorbenen Schauspielern werden durch eine Melodie, die der Schauspieler durch Rhythmus ersetzt. Die Live-Schauspieler werden spielen, als wären die Verstorbenen anwesend.

Die zweite Wiederholung wird 2015 stattfinden. Die gesamte Aktion wird dabei wiederholt. Alle Verstorbenen werden durch Symbole ersetzt. Die dritte Wiederholung wird 2025, die vierte 2035 stattfinden. Bis dahin werden alle Schauspieler tot sein. Ich dagegen werde am Leben sein und die Bühne wird voll von Symbolen sein."

Am 15. Dezember 1999 führte Dragan Živadinovs Noordung Cosmokinetic Cabinet Theater ein parabolisches Kunstprojekt mit dem Titel **Noordung Biomechanics** im Russischen Kosmonauten-Trainings-Flugzeug **E - 76 MDK**, registriert als **RA 76770**, am Himmel über Moskau (in 6660 m Höhe) auf. Bedient wurde das Flugzeug von der Yuri Gagarin Cosmonaut-Training-Facility, die sich in Star City etwas außerhalb von Moskau befindet. Das Dragan Živadinov Noordung Cosmokinetic Cabinet Theater führte seine Noordung Biomechanics in Null-Gravitation auf, um die revolutionären Veränderungen im menschlichen Körper zu untersuchen, die in einer Situation des schwebelosen Theaters stattfinden. Živadinovs Noordung Biomechanics analysiert zeitgenössischen Körper zu untersuchen, die in einer Verbindung mit oder im Gegensatz zu der Vielfalt an neuen technologischen und elektronischen Mitteln. Die Untersuchung entwickelt sich durch eine Interaktion von Theater, Körper, Mobilität, Subjektivität und Mechanik, mit generellen sozialen Phänomenen und deren Realitäten und vor allem mit zeitgenössischen Theorien über physiologische Veränderungen des menschlichen Skelettes in einem Zustand der Null-Gravitation. Živadinov inspiziert die

Noordung  
Biomechanics,  
Foto: Mila Preš



*Physische Körper, sexuelle Körper, soziale Körper, Medien-Körper und politische Körper. Jedes Territorium produziert einen Grenz-Körper*

kinetischen Konzeptualisierungen neuer Technologien und befähigt sich besonders genau mit den Themen Simulation, Simulacrum und Cyborg/Cybernetik/Cybernauten. Das zeitgenössische Zeit- und Raum-Paradigma spielt in seinem Biomechanik-Theater eine zentrale Rolle, so wie das Problem des "Subjekts" als Schauspieler und Performer in der Elektronik-Ara.

Durch Zhadinov ist der Schauspieler zu einem terminalen, fixierten Standort zahlreicher Netzwerke geworden, die innerhalb einer globalen Struktur von Datenetzen platziert werden, z.B. in der gegenwärtigen Welt des cyberkinetischen Raumes. In dem schwerelosen Theater werden die Schauspieler nicht nur theoretisiert, sondern auch fabriziert, mit Hilfe von (Spacecraft-)Maschinen.

Scott Bukatman definiert in seinem Buch *Terminal Identity*<sup>2</sup> die terminale Kultur oder Cyberspace als die Ara, in der das Taktile durch das Digitale ersetzt werden ist. Ferner erwähnt er (hierbei stützt er sich auf Jean Baudrillard), dass physische Aktion in terminalen Situationen – was sonst ist der Zustand der Null-Gravitation? – als

Kommunikationsstrategie zurückkommt, welche die taktile und die taktische Simulation<sup>3</sup> kombiniert. Die visuelle und rhetorische Erkennung von terminalem Raum bereitet also das Subjekt auf ein direktes körperliches Engagement vor (Bukatman). Außerdem basiert bzw. konzentriert sich der Cyberspace auf den Cybernauten. Timothy Leary erinnert, dass "um das Wort cybernetische Person zu der ursprünglichen Bedeutung von 'Pilot' zurückführt und die sich auf sich selbst verlassene Person 'back in the loop' bringt."<sup>4</sup> Die Konstruktion eines neuen Cyberspace-Subjects basiert also auf einer Erzählung der Perzeption gefolgt von **Kinese** (Bukatman), Pilotieren, mobiler Distanzierung, Reisen und Gravifizieren.

Dies ist die exakte Rekapitulation der Entwicklung des Subjekts/Schauspielers generiert von Dragan Zhadinovs Prozess der physiognomischen Rekonstruktion im

Zustand der Null-Gravitation. Ähnlich wie Zhadinov oder vice versa, um elektronischen Raum als Paradigma oder Matrix zu konstruieren, die empfänglich für einen Akt des Begreifens ist, stützen sich Autoren wie Jean Baudrillard oder William Gibson auch auf Metaphern und Aktionen der menschlichen Perzeption, basierend auf Mobilität.

Wir können sagen, dass Dragan Zhadinov primärline Emphase auf den primären Aktivitäten der Perzeption und der Mobilität der Mechanik mit den paradigmatischen Strategien der Visualisierung korrespondiert, geteilt von erzählerischen, wissenschaftlichen und philosophischen Laboratorien des elektronischen Raumes, und sie gleichzeitig transzendiert.

Biomechanik bezieht sich auf einen Prozess, der Formen kombiniert, gemeint sind Leben und Mechanik. Bei Biomechanik geht es um Bewegung und Aktion von Kräften und Körpern. Ein Wort wie Biomechanik gibt es im Webster's New World Dictionary nicht, dagegen ist es in der russischen Tradition, vom Theater bis hin zur Physiologie sehr präsent. In diesem Kontext kann ich anführen, dass das, was der entwickelte "Werten" mit Technologie und Transformation – dem sogenannten Gen-Engineering verbindet, bei den Russen als Biomechanik bekannt ist. Es ist sogar möglich, **Biomechanik als das neue artistische Gen-Engineering** zu sehen. Die primäre Domäne der Biomechanik ist die Physiologie, das ist die Wissenschaft, die sich mit den Funktionen und Lebensprozessen lebender Organismen und mit mechanischen Bewegungen befasst. Biomechanik, die zuerst von Leonardo da Vinci (1452 – 1519) untersucht wurde, wird heute in der Militärmedizin benutzt. Vsevolod Emilijevic Mejerholj (1824 – 1942) mit seinen Ideen von einem Revolutions-Theater, wo das Theater als ein mobiler Raum mit konstruktivistischen Elementen wahrgenommen wird, führte ins Theater biomechanische Elemente ein als Grundlage dramatisch aufgeführter Aktionen.

- Für Zhadinov ist es möglich, in der Biomechanik 3 Perioden zu unterscheiden:
1. Historische Biomechanik (die, nach Zhadinov, bis Anfang des Zweiten Weltkrieges dauerte)
  2. Telepräsenz-Biomechanik (die mit dem Zweiten Weltkrieg beginnt und mit großem Fortschritt auf dem Gebiet der Astronautik verbunden ist)
  3. Kosmische Biomechanik (die mit Zhadinovs panbolischem Kunstprojekt Noordung Biomechanics inauguriert wurde)

Ich möchte eine Parallele ziehen, zwischen diesen 3 Perioden der Biomechanik, der Differenzierung und der Ständigkeit

zwischen den optischen, elektronischen und digitalen Technologien und Vorstellungen. Ich möchte sie mit Hilfe von transversalen und horizontalen Verbindungen mit den verschiedenen technologischen, historischen und wissenschaftlichen Perioden und Entdeckungen verknüpfen. Die historische Biomechanik kann als eine Periode der optischen Technologien gesehen werden. Žižek sagt, das Radio sei das wichtigste Medium, während der Körper des Schauspielers in den Performances der historischen Biomechanik der Körper des Akrobaten ist. In der Telepräsenz Phase der Biomechanik wird der Fernseher zum zentralen Apparat, voraus sich leicht eine Verbindung zu unserer Periode der elektronischen Technologien und Vorstellungen ziehen lässt. Der Schauspieler verandelt sich von einem Akrobaten zu einem Experimental-Körper (mögliche Beispiele, in der von mir angeführten Reihenfolge, sind: Cindy Sherman, Dumb Type, Stelarc, Orlan). Bei Cindy Sherman ist der Körper ein Bildschirm, der für alle möglichen Veränderungen benutzt wird. Für die komplette Maskerade der Identität. Der Dumb-Type-Schauspieler ist kein Theater-Charakter, er ist ein Life-Charakter; der Hauptcharakter in Dumb Type war eine Aidsbombe, er selbst war das Reservoir des Virus; er war das Virus und die potentielle Form der Krankheit, unständig und immer wieder daran erinnernd, dass dieses Potential nur darauf wartet, Realität zu werden. Stelarc ist der potentielle Cyborg (Muskeln, manipuliert durch das Internet). Orlan dagegen die prä-finale Form eines Cyborg, ein moderner Frankenstein, wo 'Kosmetologie' vor Kosmologie gestellt wird.

Indem sie phänomenologische Distinktionen unter photographischen, kinematographischen und elektronischen Präsenzen diskutiert, begründet Vivian Solbach, dass der Raum des letzten Diskret, a-historisch und endkörperlich ist. In Anbetracht des elektronischen Raumes, betont Solbach die zeitlichen und räumlichen Reduktionen, charakteristisch für die computer-generierte Simulation: "Digitale elektronische Technologie atomisiert und schematisiert auf abstrakte Weise die analoge Qualität des Photographischen und Kinematographischen in diskrete Informations-Schnüchen, die reinweislos übermittel werden, jedes Schnüchen unzusammenhängend und absolut - jedes Schnüchen für sich, obwohl er Teil eines Systems ist."<sup>4</sup>

Wenn Kunst, so Bukatman, das Änigma des Körpers stellt, dann stellt das Änigma der Technik das Änigma der Kunst.

Der Computer, der für Žižek "Intelligentes Fernsehen" darstellt, führt zur dritten Phase der Biomechanik. Die Kosmische Biomechanik impliziert die Politik der digitalen Maschine. Dies ist ein



Weg vom klassischen TV über 3D-Lebendform bis hin zur Schwerelosigkeit. Beim Neordung Biomechanics Theater dreht sich alles um die Wissenschaft der Bewegung und die Aktion der Kräfte an Körpern. Bei dem Projekt geht es um verschiedene Körper in parallelen Welten. Physische Körper, sexuelle Körper, soziale Körper, Medien-Körper und politische Körper. Jedes Territorium produziert einen Grenz-Körper. Bei der Kosmischen Biomechanik verläuft die Veränderung vom Muskel zum Skelett. Der Fall des russischen Astronauten Krikalov, der über ein Jahr im All, in schwerelosem Zustand verbracht hat, so Žižek, zeigt klar, dass bestimmte Veränderungen seiner Knochen und Skelettsstruktur stattgefunden haben. Bei der Kosmischen Biomechanik sind die Schauspieler Kosmonauten. Und wie Žižek beweist, ist Biomechanik im Zustand der Schwerelosigkeit nicht länger eine Frage von Psychodynamik, sondern von Raum-Vektoren. Deswegen spricht Žižek von Krikalov-Vektor.

Der Bildschirm, die Grenze, die die zeitlichen und physischen Realitäten trennt, ist durchlässig dargestellt und der Raum dahinter wird fühlbar und kontrollierbar. Merleau-Ponty schreibt: "Vision ist keine bestimmte Form des Gedankens

*Der Computer selbst ist im Cyberspace ein protheseartiges Eindringen in die menschliche Genstruktur. Der Körper wird zu einem Ort der Forschung, ein Ort, an dem die Implikationen terminaler Disolutionen inskribiert werden*

oder die Präsenz selbst, sondern die Mittel, die mir dafür gegeben wurden, dass ich von mir selbst abwesend bin, dass ich präsent bin in der Fiktion des Aus-dem-inneren-Sein - die Fiktion, an deren Ende, und nicht davor, ich wieder zu mir zurückkehre."<sup>5</sup> Vision erlaubt ein Interface mit den Objekten der Welt und damit ist das Auftauchen des Gedankens und die Präsenz des Selbst eine Funktion der simulanten Projektion und Intjektion, die den Akt der Vision definiert.

Im Zusammenhang der cybernetischen Entkörperung, wurdend in

Nanosekunden der Zeit und implizierten Unendlichkeiten des Raums, richtet der Cyberspace die überwältigende Notwendigkeit ein, das phänomenale Wesen zu rekonstruieren. Das geschieht erst durch eine Offenbarungsgabe der Visualisation, in einer Bewegung, die das Subjekt auf eine Weise sowohl dezentriert als auch rezentriert, wie auch von Merleau-Ponty passend beschrieben wird: "Die wahre Essenz des Sichtbaren ist es, eine Schicht der Unsichtbarkeit zu haben, die es als eine gewisse Abwesenheit präsent macht."<sup>8</sup> Auf diese Weise bleibt das Anderssein des Cyberspace eine allmählich definierende Metapher, ein Versuch, die technologische Erfindung des elektronischen Zeitalters zu erkennen und zu überwinden, sowie ein vorläufiger Versuch, das Menschliche als seine fundamentale Kraft zu rezentrieren (Reaktanz). "Vision allein lehrt uns, das Wesen, die andere, äußerlich einander fremd sind, trotzdem absolut zusammen, 'eine Simultaneität' sind."<sup>9</sup>

Im Ambiente der Schwerelosigkeit des Noordung Biomechanica trägt der Körper die Möglichkeit der Transformation. Anstatt von simpler Psychodynamik zu sprechen, müssen wir uns diese Körper als Vektoren vorstellen. **KÖRPER ALS VEKTOR**. Als Vektor wird jedes Tier bezeichnet oder benannt, das einen krankheitserregenden Organismus überträgt. Vektoren sind Träger, Masse, Geschwindigkeit, Beschleunigung ist die typische Dimension des Vektors, die zuerst mit Orientierung, Weg und Summe charakterisiert wird. Im schwerelosen Zustand beginnt der Körper wie ein Vektor zu funktionieren; sein oder ihr Körper erreicht die absolute Summe der Intensität, des Weges und des Sinnes. Die Transformation des Skeletts des Schauspielers ist die Transformation der Biomechanik: innere Knochensubstanz, benutzt als Nahrung oder Dünge. Diese Veränderungen werden mit Algorithmen beschrieben – Algorithmen über die Veränderung menschlicher Knochen im Zustand der Schwerelosigkeit. Ein Algorithmus ist jede spezielle Art und Weise, ein bestimmtes mathematisches Problem zu lösen, ähnlich wie – **DAS LEBEN** ist ein ganz simpler Computerprogramm. **DAS LEBEN** ist nur ein spezieller Algorithmus.

Es ist beinahe freudig geworden zu erfahren, dass es in einer solchen Weltanschauung keine Separierung von Körper, Verstand, Geist und Herz gibt. Der Körper gehört zum Geist – der Verstand zum Herzen. In dieser Ontologie des Cyberspace, der Hölle des westlichen Denkens, so Lorentz Todd, koreiert die Spannung zwischen dem Bedürfnis alles zu wissen, der Willen nachzuerfahren und den Limitationen von Körper und Sinnen, der physischen Welt, das Bedürfnis nach einem neuen Platz für "Herz und Verstand" des Menschen. So wurden zum

Beispiel in Terminator-Filmen, so Todd, Herz und Verstand des Menschen in der Maschine wiedergeboren und trotzdem halfte die Maschine das Menschengeschlecht und suchte nach seiner Vernichtung. So ist das Konzept des Körpers, den ich in der Cyberspace-Subjektivität darstellen möchte, nicht einfach ein weiterer Repräsentations-Imperativ, angetrieben von dem Zusammenfallen des Körpers in die hyperbolische Domäne der Simulation. Es ist ein Konzept der Verhandlung zwischen verschiedenen Registern: der natürlichen Welt, der in die menschlichen/maschinellen Glieder projizierten Subjektivität usw. Solch ein Konzept des Körpers im Cyberspace, wieder gelesen durch die Philosophie von Merleau-Ponty, lehnt zur freudigen Epistemologie von dem "Körper, der denkt"<sup>10</sup> zurück, die nicht nur keinen Geist/Körper-Dualismus zulässt, sondern auf einer mythenreichen, korporealen und repräsentativen Dynamik jenseits der Limits irgendwelcher Einzeltheorien, beharrt. Wie Jean Francois Lyotard sagt: "Das Denken ist vom phänomenologischen Körper untrennbar, obwohl der geschichtliche Körper vom Denken getrennt ist, und es aktiviert."<sup>11</sup>

Die Gravitation zieht alle Körper innerhalb der Erdsphäre zum Erdzentrum, während im schwerelosen Zustand die Kraft, mit der eine Masse angezogen wird und mit der sie andere Massen anzieht, gleich 0 ist. In einem solchen Null-Gravitationszustand befinden sich zum Beispiel künstliche Erdatelliten, Objekte, die künstlich in die Umlaufbahn der Erde befördert werden und Astronauten, sowie alle Objekte im Inneren eines Raumschiffs, sobald es die Erdumlaufbahn verlässt. Unter der Zentrifugalkraft bewegen sich Körper vom Zentrum der Rotation und darum ist die Erdgravitation im Raumschiff abgeschafft. Die Körper innerhalb des Raumschiffs, sowie alle Objekte – vom Staubkörnchen bis zum Wassertropfen – haben kein Gewicht, sie sind schwerelos. Flüssigkeiten fließen nicht, was zu einem Problem werden kann, sei es nun beim Wasserlassen oder beim Auftanken von Treibstoff. Interessant ist, dass 1966 noch ganz allgemein behauptet wurde, das Erforschen von Verhalten und Leben im Zustand der Schwerelosigkeit hätte keine physiologischen und biologischen Auswirkungen auf den menschlichen Körper.

Der Computer selbst ist im Cyberspace ein prothesenartiges Eindringen in die menschliche Gehirnstruktur. Der Körper wird zu einem Ort der Forschung, ein Ort, an dem die Implikationen terminaler Diskussionen inhibiert werden. Der Körper ist bereits ein Interface zwischen Verstand und Erfahrung. Merleau-Ponty schreibt über den Körper als ein Medium, das eine Gewissenhaftigkeit der Welt zulässt. Das Subjekt "ist der Körper und

der Körper ist die Potentialität einer bestimmten Welt."<sup>12</sup> Merleau-Ponty schreibt dem Körper die bedeutsame Rolle der "Ansicht über die Welt"<sup>13</sup> zu. Die Welt zu kennen, so Merleau-Ponty, heißt in erster Linie Körperkontakt mit ihr zu haben und die Objekte und Körper so hochkomplex strukturiert sind, wird es niemals möglich sein zu verstehen, was in diesem Prozess wirklich vor sich geht, im Sinne von konzeptuellem Wissen. Sogar, welche Welt wir treffen, es gibt immer eine andere mögliche Erfahrung, es gibt immer mehr zu sehen als wir fähig sind anzuschauen. Dasobse kann über uns als wahrnehmende Körper gesagt werden. Merleau-Ponty schreibt: "Es ist möglich zu tippen ohne sagen zu können, wo die Buchstaben, die die Wörter bilden, auf der Tastatur zu finden sind. (...) Also existiert ein Wissen in den Händen, das nur bei körperlicher Mühe zum Vorschein kommt und nicht ohne diese Mühe formuliert werden kann. Das Subjekt weiß wo die Buchstaben auf der Tastatur sind, so wie wir wissen, wo eines unserer Körperglieder ist, durch ein Wissen von Familiarität erzeugt, welches uns keine Position im objektiven Raum gibt."<sup>14</sup>

In Noordung Biomechanica trifft beides – Theater und Performance – auf das Reale. Wenn wir Theater als einen symbolischen Raum sehen (wo der Schauspieler repräsentiert) und Performance als den Prozess, der mit der Realität verbunden ist (wo der Schauspieler seine oder ihre eigene unmittelbare Realität artikuliert), dann ist der Noordung/Schauspieler, der in einen Astronauten transformiert ist, das Reale des Theaters und der Performance. Die "realen" Körper sind in den Null-Gravitationsraum eingedrungen und präsentieren eine schwindelerregende Wiedergabe ihrer wahrhaftigen Tiefelosigkeit. Man sollte im Auge behalten, dass das Reale, der unteilbare Rest, der seiner reflektiven Idealisierung widersteht, nicht etwa eine Art von externem Kern ist, dessen Idealisierung, Symbolisierung unfähig ist, zu schlucken, zu internalisieren, sondern die Inmaterialität, sozusagen der Wahnsinn der Grundgebe der Idealisierung/Symbolisierung.<sup>15</sup> Hier können wir diese Idee auf ein breiteres Konzept der menschlichen Erfahrung in Relation mit der kritischen Qualität der Kunst sowie den anti-rationalen Qualitäten der Wissenschaft und der neueren Technologie, ausdehnen. In Bezug auf Merleau-Pontys Phenomenology of Perception: "All mein Wissen von der Welt, sogar mein wissenschaftliches Wissen, kommt von meinen einzelnen Standpunkten oder von einer Existenz der Welt, ohne die die Symbole der Wissenschaft bedeutungslos wären. Das gesamte Universum der Wissenschaft verweist auf die unmittelbare Erfahrung der Welt; und wenn wir die Wissenschaft rigoroser Skrupulität

unterwerfen und zu einer präzisen Einschätzung ihrer Bedeutung gelangen wollen, müssen wir bei der Wiedereinordnung der Grunderfahrung der Welt beginnen, deren Bereichsausdruck die Wissenschaft ist.<sup>15</sup> Die praktische Dimension liegt in der Enphase der Erfahrung; der praktische Zusammenstoß schließt. In erster Linie eine Stärkung der Erfahrung ein, die in der pendelnden Subjektivität zentriert wird. Da ist ein Verlangen nach einer 'Subjektivität', welche die Widersprüche innerhalb des sozialen Körpers wohnen lässt, denn diese Subjektivität erfordert ihre eigenen Wünsche und Triebe. Von nun an wird Kunst die höchste Form der Kritik sein, denn sie kann diese Aufgabe auf wirkungsvolle Art und Weise erfüllen. "Zu den Dingen selbst zurückkehren bedeutet, zu der Welt zurückkehren; die Wissen übermitteln, von der das Wissen immer spricht und in Relation mit dem, dessen abstrakte und abgeleitete Zeichensprache eine jede wissenschaftliche Schematisierung ist, so wie in der Geographie die Relation zur Landschaft, wo wir erst gelernt haben, was ein Wald, eine Fährte oder ein Fuß ist."<sup>16</sup> Man könnte sagen, dass Kunst eine privilegierte Position bietet, eine alternative Landschaft zu erfahren; oder man könnte darüber mutmaßen, dass Kunst eine privilegierte Position in Relation zu der Erfahrung alternativer Wildnisse oder Terrains bietet.

Am Anfang dieses Essays habe ich dargelegt, dass Cyberspace auf dem Cybemautein - dem Subjekt im Cyberspace - basiert bzw. sich auf ihn konzentriert. Cybemautein werden als kinetische urbane Subjekte wahrgenommen. Sein oder ihr Eintritt in den Cyberspace ist auf-fallend kinetisch. Merleau-Ponty hat diese Signifikation der Mobilität des Subjekts folgendermaßen definiert: während das normale Subjekt durch Perception in das Objekt eindringt, indem es dessen Struktur in seine Substanz assimiliert, und durch diesen Körper das Objekt direkt seine Bewegungen reguliert. Die Relevanz dieser Passage, um die Position der Cybemautein im Cyberspace zu verstehen, ist entscheidend. Es ist der Zustand des "normalen Subjekts", durch einen Akt der Perception, der das Subjekt mit der körperlichen Präsenz respekt ausstärkt, das Objekt zu ergreifen. Wie Merleau-Ponty schreibt, geschieht diese Perception mit dem ganzen Körper und nicht einfach nach einer Serie diskreter Sinnesorgane: "Synästhetische Perception ist die Regel und wir sind uns dessen nur deshalb nicht bewusst, weil wissenschaftliches Wissen das Zentrum der Orientierung der Erfahrung vermindert, so dass wir verlernt haben wie man sieht, hört und fühlt, uns aus unserer körperlichen Organisation und der Welt, wie sie ein Phänomen empfindet zu erschließen, was wir zu sehen, zu hören und zu fühlen haben."<sup>17</sup>

Abhandlungen über den Cyberspace betonen immer die Bewegung. Merleau-Ponty schreibt: "Um fähig zu sein, den Raum zu begreifen, ist es notwendig, dass unser Körper uns in ihn hineinsetzt und uns mit dem ersten Modell jener Transpositionen, Äquivalenzen und Identifikationen versorgt, die den Raum zu einem objektiven System machen und es unserer Erfahrung ermöglichen, sich sowohl nach innen als auch nach außen hin zu öffnen."<sup>18</sup>

Die Universalität des Cyberspace existiert, um körperliche Mobilität zuzulassen und so wird das Menschliche zum dramatischen Zentrum, zum aktiven Agens in der raum-zeitlichen Realität. Von einer Beschreibung der Passage des Subjekts durch die Welt, einer Passage, gezeichnet von den fortlaufenden Prozessen der Orientierung und Adaptierung, ist die Phänomenologie der Perception in eine transzendente Evaluation der menschlichen Erfahrung und deren logische Konsequenz - der menschlichen Kontrolle transformiert. Dies ist eine Gefahr, deren sich Merleau-Ponty bewusst zu sein scheint, wenn er schreibt: "Mobilität ist nun nicht mehr länger nur eine Hilfsmittel des Bewusstseins, das den Körper zu dem Punkt im Raum bringt, von dem wir uns zuvor eine Vorstellung gemacht haben. Um fähig zu sein, unseren Körper zu einem Objekt zu bewegen, muß das Objekt für ihn erst existieren, unser Körper darf nicht zum Reich des In-sich-selbst gehören."<sup>19</sup> Das physische Engagement des Körpers erzwingt dann eine simultane Konstruktion des Subjekts und der Welt. In Relation zum Cyberspace, so Bakartman, ist normaler Raum nun der Ort der Entfremdung. Auf diese Weise ist die Dualität zwischen Geist und Körper durch eine neue Formation ersetzt, die den Geist selbst als verkörpert präsentiert.

Am Ende ist tatsächlich ein Mythos:

"Am 20. April 1993 findet in Ljubljana eine Premiere statt. 12 Schauspieler werden bei dieser Premiere auftreten. Der Termin ist der 20. April 1995, 20 Uhr, in Ljubljana. Das Thema wird William Shakespeare sein. Die 12 Schauspieler leben in Ljubljana."

Die erste Wiederholung wird 2005 stattfinden, also 10 Jahre später, mit den gleichen Schauspielern, zur selben Zeit, am selben Ort, mit gleichen Kostümen und gleicher Szenerie. Alles wird gleich sein, es sei denn, es stirbt jemand. Die Verstorbenen werden durch Symbole ersetzt. Inszenierungsgemäß wird dort, wo ein Live-Schauspieler, wie es seine Aufgabe verlangt, mit einem Co-Schauspieler verbal kommuniziert, ein Symbol platziert. Die verbalen Parts der verstorbenen Schauspielerinnen werden durch eine Melodie, die der Schauspieler durch Rhythmus ersetzt. Die Live-Schauspieler werden spielen, als wären

die Verstorbenen anwesend." (Zvezdinov, 1993)

<sup>15</sup>vgl. Scott Bukatman, *Terminal Identity*, Duke University Press, Durham and London 1993, S. 16-19 und S. 150-166. In diesem Essay lehne ich mich extrem auf Bakartmans Schriften in *Terminal Identity*.

<sup>16</sup>vgl. Jean Baudrillard, *Simulations*, Semiotext (ed.), New York 1983, S. 124

<sup>17</sup>vgl. Timothy Leary, "The Cyber-Panic: The Individual as Reality Pilot", in L. McCaffery (Hg.), *Storming the Reality Studio*, Duke Press, Durham 1982, S. 252

<sup>18</sup>Walter Dill Scott, "The Scene of the Screen: Towards a Phenomenology of Cinematic and Electronic Presence", *PS* 10, 1969, S. 56

<sup>19</sup>Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, in *The Primacy of Perception*, Hg. James M. Edle, Northwestern University Press 1964, S. 186

<sup>20</sup>Merleau-Ponty, "Eye and Mind", in *The Primacy of Perception*, Hg. James M. Edle, Northwestern University Press 1964, S. 180

<sup>21</sup>Merleau-Ponty, "Eye and Mind", in *The Primacy of Perception*, Hg. James M. Edle, Northwestern University Press 1964, S. 180

<sup>22</sup>Roanoke Todd, "Aboriginal Narratives in Cyberspace", Mary Anne Moser and Douglas MacLeod (Hg.), *Immersion in Technology: Art and Virtual Environments*, The MIT Press, Cambridge, Mass. and London 1996, S. 101

<sup>23</sup>vgl. Monique David-Menard, *Hyphen from French to Latin: Body and Language in Psychoanalysis*, Cornell University Press, Ithaca 1989, S. 8

<sup>24</sup>Walter Dill Scott, *The Inhuman: Reflections on Time*, Stanford University Press, Stanford 1991, S. 23

<sup>25</sup>Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge/Kegan Paul, London 1962, S. 195

<sup>26</sup>Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge/Kegan Paul, London 1962, S. 70

<sup>27</sup>Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, preface, p. X

<sup>28</sup>vgl. Sigmund Freud, *The Incomplete Remains*, Verso, London and New York 1996, S. 51-52

<sup>29</sup>Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, preface, p. X

<sup>30</sup>Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge/Kegan Paul, London 1962, S. 229

<sup>31</sup>Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge/Kegan Paul, London 1962, S. 133

<sup>32</sup>Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge/Kegan Paul, London 1962, S. 132

MIRIAM GRÜNIG  
ist Philosophin und Medienkünstlerin aus Ljubljana. Sie ist Doktorin und Mitentwicklerin zweier Bücher über zeitgenössische Kunst, Medienkunst, Performance und Körperpolitik. Zuletzt hat sie die Ausstellungen *New Media Art: Theory from the Past and Present* (Photography in the 90s kannte).

Aus dem Englischen von ALEXANDRA HIBBAR





## 'Geschichten eines Körpers'

Mary Duffy

**D**iese Performance gründet wie meine übrige Arbeit auf in Begebenheiten meines Lebens, und sie wurzelt tief in meinen Erfahrungen als gehandikapte Frau. Anlass für ihre Entstehung war der erste Besuch bei meinem neuen Arzt in der Stadt, in die ich vor kurzem gezogen war. Ohne Umschweife und Aufforderung erzählte er mir, "was für eine Tragödie Thalidomid gewesen wäre" und wie "ungeheuer wütend" ich nun auf ihn und die gesamte Ärzteschaft sein müsste. Dieser Zwischenfall erschütterte mich und ich erinnerte mich auf einmal daran, wie ich als Kind entmündigt worden war – wie ich von den Ärzten nackt ausziehen, zum Objekt degradiert und desensibilisiert wurde, während sie meine Existenz abstempelten, kategorisierten und immer wieder definierten. Ich erinnere mich, wie mir das alles im Gedächtnis geblieben war, wie ich es

in meinem Kindesgedächtnis verarbeitete, so als sollte ich als Erwachsene Zeugin meiner als Kind ertragenen Demütigung werden. Ich erinnere mich an ihre großen Worte, ich erinnere mich an ihren Ratschlag, als ich vier Jahre alt war, dass mir die künstlichen Arme "besser passen würden, wenn sie mir meine kleine Hand abschnitten". Vor allem erinnere ich mich an ihr Entsetzen über meinen Zustand. Ich wurde behandelt, als wäre ich unsichtbar und unfähig, die Urteile zu verstehen, die man über mein Leben und meine Zukunft fällte. Sie waren nicht die Einzigen, die mich so behandelten, als wäre ich unsichtbar und unfähig zu verstehen. So behandelt zu werden, ist ein gewöhnlicher Bestandteil meines Lebens, und während ich nackt hier vor Ihnen stehe, versuche ich, Ihnen einen Spiegel entgegenzuhalten, und ich bitte Sie, das Wesen Ihres Voyeurismus zu überdenken.

Mary Duffy,  
Foto: Igor Andjelic

Ich stehe hier  
wie viele Male zuvor,  
damit ihr den Schülern abschätzen könnt.

Ihr habt Worte um mich zu beschreiben,  
und obwohl ich sie alle kenne,  
kann ich sie nicht aussprechen.

Doch, zugegeben, dass ich auch leben kann,  
wie ihr über mich wie über ein Lehrbuch diskutiert,  
zugegeben, dass ich auch leben kann, wie ihr mich leitet, einen vorzuführen,  
zugegeben, dass ich euch sehen kann, wie ihr mich mit Nadeln stecht  
- um festzustellen, ob ich so spüren kann-  
überdies die Grenzen meiner Bereitschaft.

Und die ganze Zeit - während ihr mit der "Abschätzung des Schülers" beschäftigt  
wart -

habe ich eine Mauer um mich herum -  
ich weiß nicht mehr, wann ich damit begann -  
ich weiß nicht, ob es einen Anfang gibt...

"Sie haben eine Mauer in China  
Tausende von Meilen lang  
um fremde Augen draußen zu halten, mochten sie sie doch,  
dass ich habe Mauer um mich herum, die ihr nicht mal sehen könnt,  
um zu mir durchzubringen, brauchte es einer Zeit ..."

Ich erinnere mich,  
Ihr macht Schwere über meinen Zustand  
und plant mein Leben  
und spricht das alles in ein Diktaphon:  
"Sie sind sich niemals alleine anzusehen können, außer sie stellt sich in einen Sort,  
und das kann man nun wirklich nicht 'ich anziehen' nennen, nicht wahr?"

Ho ha ha

Euer Scherz

Und ich stehe hier,  
sage das alles ein,  
nehme alles auf  
nach bestem Sehens auf meine Karten,  
und ich bin nicht,  
und ihr beschreibt die eingeschriebenen Möglichkeiten meines Lebens  
und ich stehe alle vor euch.

Ich sehe, wie ihr mich dazu versucht, mein ganzes Leben  
in dem kleinen Büro hinter der Warteflecke zu verbergen  
mit dem Gestank von toten Schweinen im Laufen meiner Eltern.

Wenn ich nicht und mit Götterhand  
vor euch stehe,  
fragt ihr mich  
"Was sagst du in der Schule?"

Nun, ich bin zehn Jahre alt  
und ich erzähle euch, dass ich Englisch und Geschichte mag,  
ich erzähle euch, dass ich gerne historische Romane lese, und dass ich gerade  
"Seek the Fair Land" von Walter Macken gelesen habe.  
Ich erzähle euch, dass ich, wenn ich erwachsen bin, Lehrer werden möchte.

oder Bechner ist nicht mein Ding.

Und bemitle mit zehn glucke ich nicht, dass ich es schaffen kann.

Ich habe euch, wie ihr mir empfiehl, dass ich mir ein schönes Plätzchen im  
Familienbetrieb suchen sollte,  
und ich weiß, dass ihr dieses Büro hinter der Warteflecke meint  
mit dem Gestank von toten Schweinen, die auf das Abendbrot warten.  
Und ich sehe euch, wie ihr mich in der schmerzigen Metallbox geparkt,  
in der man Schweine kocht -  
damit sie als Schinkenwurst schön aussehen -

Und ich sehe euch, wie ihr einen Platz für mich aussucht  
unter den großen Regalen  
mit den riesigen Büchern  
außerhalb Kolonnen gefüllter Zylinder.

Und ich möchte mich erheben.

Ihr habt Worte für mich, die mir Angst einjagen.  
Jedes Mal, wenn ich sie höre, werden sie gelöst.  
Oder sie schreien schauend und wortlos vom Tischblatt und aus dem Inneren  
einer Zeitung.  
Nur ihr sagt es, sie laut auszusprechen.

Ich sehe sie in meinem Wörterbuch und kann nur einige finden.  
Eure Worte, die mich beschreiben, sind  
"kongenitale Missbildung"

Aus meinem Kinderstuttbuch erfahren ich, dass der erste Teil "angehören"  
bedeutet.  
Wie oft, frage ich mich, habe ich auf diese Frage geantwortet...  
"Wirden du in geboren?"  
Ich denke, ich hätte jedes Mal antworten können "Kongenital" gesehen, ja."

Wann schenkte ich mich immer,  
wenn ich diesen großen gegenden Augen und hoffenden Mäandern ihre Frage  
beantwortet...  
"War das ein Unfall, oder hat deine Mutter diese schrecklichen  
Pillen genommen?"

Trotz all der großen Worte, die die Ärzte fanden,  
war da keine, die mir richtig entsprach.  
Selbst angesichts des Widerstands, fühle ich,  
dass mein Körper so war, wie er sein sollte,  
dass er genau der richtige für mich war,  
genauso, als wäre er ganz, komplett und funktionstüchtig.

Dies einzige, mit dem ich zu kämpfen hatte, war meine Blase,  
die immer in den ungünstigsten Momenten erkrankte und den wollte.  
Doch alles in allem empfand ich meinen Körper, so ähnlich wie heute,  
als das Wesen meines Daseins -

Und ihr habt immer versucht, mich zu ändern,  
mich euren Bild anpassen.

Ich habe immer wieder denselben Traum,  
einen Alptraum.  
Ihr kommt in mein Zimmer,  
spät nachts,  
nachts bis zu der Talle,  
eure Hand hat die Felle und Sträube

von Conrad lauf -  
das ich habe -  
und mit anderen Ärgern versetzt ihr, meine Hand abzuschneiden,  
mit großen langen Messern,  
wie diejenigen, die ich im Film "The King & I" gesehen habe.

Der betrachtet meine linke Hand wie ein Anhänger,  
eine Rückenflanke,  
etwas, das der Körperergänzt,  
den ihr für meine neuen deutschen Arme macht, nicht gebrauchen kann.  
Der versucht mich abzuschneiden.

Und noch heute habe ich Angst davon, dass ihr es wieder versuchen werdet,  
dass ihr mich nicht loslasst und versucht,  
mir ein Stöckchen zu stecken.

So schlage ich immer auf meiner Hand und mit dem Gesicht zur Tür,  
mir sage ich es, auch den Rücken zugewandt.  
Außerdem wurden meine Gesetze abgelesen.  
Sie sind schwach.  
Sie jucken.

Und wenn die Guggler hier sind,  
in meinen schweren Rückenstücken,  
bin ich von euch dazu verurteilt,  
mit ausgestreckten Armen rauszugehen,

so als wäre ich gerade geknackst worden.

Ihr habt andere bevorzugte Wörter, die ich zu Hause nie höre.  
Wörter wie Tragik und Trauma, Thaliadid  
und Serotonin

Ich war quersag  
als ich in meinem  
Wörterbuch für Erwachsene fand,  
was "Serotonin" bedeutet.

Es bedeutet ein Monster schaffen.

Die Wissenschaft vom Monsterschaffen.

Endlich!  
Die Dinge nehmen Gestalt an,  
das sind die Worte, mit denen ihr mich beschreibet,  
die Erklärungen eurer Lehrer

Der Altruismus eines Chemikers.

Ihr glaubt, ihr habt ein Monster geschaffen.  
Aber meine Monstrosität liegt  
in eurer Phantasie  
und in euren Versuchen,  
mir diese schweren Metallglieder anzuhängen,  
und in eurer Schuld  
und euren Entsetzen über meinen Zustand.

Ich bin nicht mehr das Baby, das ihr zu modellieren versuchtet,  
das Kind, das durch eine Anfechtung  
in ein Hinterzimmer verbannt wurde.

Ich habe eure eingeschriebenen Pläne verlassen

und meine eigenen geschmiedet,  
meine Schen habe ich hinter mir gelassen  
und eure Schuld auch.  
Und wenn ich nun der ersten Kontrolle ausgen vor einem neuen Arzt stehe,  
habe ich wieder die bekannteste Reaktion:  
„Mein Arzt müssen wir für vieles verantwortlich,  
Thaliadid,  
was für eine Tragödie,  
Sie müssen sehr schnell auf uns sein...“

Doch nun bin ich nicht mehr sehr falsch ab.  
Nicht mehr nackt.  
Oder mit Glaschaut.

Und ich kann Ihnen sagen, dass Sie nicht versuchen sollen, Ihre Schuld auf mir abzuladen.  
Ich beruhe darauf, dass Sie mich als mein Arzt nicht als Ihren persönlichen Fehler betrachten.  
Dass ich nicht Teil ihrer kollektiven Arztschuld bin und dass ich Sie davon  
nicht befreien kann.

Der Prozess, den ich durchmachte,  
war meinen kindlichen Gefühlen gegenüber  
gütlich und gleichzeitig.

Heute grüße ich jeden Tag die Kämpfe mit meinem eigenen Monster,  
mit dem inneren Kritiker,  
der alle Bedingungen meiner Kindheit internalisiert hat.  
Die Bedingungen der ständigen Versuche, repariert zu werden.  
Vervollständigt zu werden.  
Vollkommener zu werden,  
akzeptierter,  
weniger schmerzhaft.  
Der Bedingungen, mich zu verstehen  
und verstanden zu werden.

Heute grüße ich jeden Tag die Kämpfe  
gegen mein eigenes Monster,  
den Kritiker  
der sagt, dass ich nichts wert sei.  
Der sagt, dass ich in irgendeinem Hinterzimmer gelte.  
Der sagt, dass  
menschlich!  
Tage  
oder sogar Wochen vergangen,  
ohne dass ich daran denken würde, mein Haar zu kämmen -  
das war natürlich, als ich noch eine Menge Haare hatte -  
und der sagt, dass ich meine Zähne nicht putzen würde,  
eigentlich war sehr sie mir die Zahnbürste vor  
die Zahnpoliermaschine drauf...  
Ja.  
Ich grüße meine Kämpfe.  
Und meistens  
schaffe ich das mit Wut

und mit Stolz.

KATY DUFF ist  
eine Performerinnen-  
Künstlerin aus  
Irland. Starke of  
a Body ist ihre  
dritte  
Performance. Sie  
erschien auch für  
einen  
Radioabend.

Aus dem Englischen von SANJA DOSLOV

# DANCE

16. - 25. MÄRZ 2000

## Zwischen den Welten

7. Internationales Festival  
des zeitgenössischen Tanzes  
der Landeshauptstadt München

[www.dancemunich.de](http://www.dancemunich.de)

Karten über München Ticket  
an den bekannten Vorverkaufsstellen,  
Tel: (089) 54 81 81 81



Landeshauptstadt München Kulturreferat in Zusammenarbeit mit Spolinstadt München e.V. – eine Initiative der Stadt München und der BMW AG

DANCE wird gefördert vom Freistaat Bayern im Rahmen von „Japan 2000“ Projekts in Zusammenarbeit mit:

Bayrisches Staatstheater Kassel, Bayerische Theaterakademie August Everding im Prinzregentenpark, NT, Neues Theater München und Stadt Forum unterstützt vom British Council, Goethe-Institut, Japan Foundation, National Culture and Arts Foundation of Taiwan, Tokyo Vertretung in Deutschland (Botschaft München) und Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture.

## **DANCE**

16. - 25. März 2000

### **Zwischen den Welten**

7. Internationales Festival des zeitgenössischen Tanzes der Landeshauptstadt München

### **Veranstalter**

Kulturreferat der Landeshauptstadt München  
Kulturreferent:  
Prof. Dr. Julian Nida-Rümelin  
Leiter des Fachgebiets Darstellende Kunst:  
Werner Schmitz  
Sachgebiet Tanz: Stephanie Leonhardt  
[www.muenchen.de](http://www.muenchen.de)

### **Mitveranstalter**

Spielmotor München e.K. - eine Initiative der Stadt München und der BMW AG

### **Künstlerische Leitung**

Gabriele Neumann

### **Fotografische**

Cie, Jant-Bil: Alexander Engbert; Sen Hwa Hwa: Carol Peterson; Sandino W. Kusano: privat; Nest: Yohta Kataoka; Micha Perücken: privat; Vrp Pahlken: Hans Bjurling; Shobana Jeyasingh: Hugo Glandiening; Cie, Salla Ni Seylieu Marc Caudais; TheatreWorks: privat; Cloud Gate Dance Theatre: Hui-en Boag; Maya Krishna Rao: privat; Germaine Acogny: Cie, Jant-Bil; André Lepeck: privat; Ghislaine Boddington: Volker Berath.

### **Kartenverkauf über München Ticket**

Telefon: 089/ 54 81 81 01  
Telefax: 089/ 54 81 81 54  
[www.muenchenticket.de](http://www.muenchenticket.de)

### **Informationen:**

Telefon: 089/ 280 5483  
Telefax: 089/ 280 54 79  
e-mail: [dance2000@spielmotor.de](mailto:dance2000@spielmotor.de)  
[www.dancemunich.de](http://www.dancemunich.de)

**Planung und Gesamtorganisation**  
GEMET Kulturprojekte, Karl Beckers & Tilmann Broszat

**Organisation**  
Annette Linn

**Pressebüro**  
Flau PR/Christiane Flau

**Künstlerbetreuung**  
Sabeth Wallenborn-Königsmann

**Technische Leitung**  
Werner Kraft, Uli Napp

**Festivalsbüro**  
Spielmotor München e.V.  
Jochen Pinkert, Viktoria Strahbach-Manko



**D A N C E**

Compagnie Jant-Bi  
Senegal  
Le coq est mort  
Ein Stück für 8 Männer  
Choreographie: Susanne Linke  
Co-Choreographie: Avi Kaiser  
Deutsche Erstaufführung



Susanne Linke ist nicht nur eine der Protagonistinnen des neuen Tanzes in Deutschland, sie ist auch eine Künstlerin, die Experimente liebt und das Risiko nicht scheut. Auf Einladung der Grande Dame des afrikanischen Tanzes Germaine Acogny leitete sie 1997 in Dakar einen Workshop, woraus die Idee einer Arbeit mit Tänzern aus verschiedenen afrikanischen Staaten entstand. Das Resultat: „Le coq est mort“, ein Stück über Männer, ihr geschlechtstypisches Verhalten, ihre Spielregeln und ihre Hierarchien. Eine Studie über männliche Energie und Power und gleichzeitig ein Aufruf zur Abkehr von den kalten Mechanismen der Macht. Zunächst ausgestattet mit dem klassischen westlichen Business-Outfit - dunkler Anzug samt Ala-Attaché-Case - repräsentieren die acht afrikanischen Tänzer die steifen Rituale einer internationalen Geschäftswelt. Doch Schritt für Schritt finden sie zurück zu den ursprünglichen Verhaltensweisen ... „Le coq est mort“ (Der Hahn ist tot) ist eine aus Improvisationen entwickelte Performance, die sich nicht dem Diktat einer einengenden „political correctness“ unterordnet und die von der Spannung zwischen der kraftvollen Dynamik der afrikanischen Tänzer und dem strengen Struktur- und Formwillen von Susanne Linkes Tanztheater lebt. Ihr Credo: Afrika, das ist für mich die Basis allen Lebens!

„Le coq est mort“ is an encounter between the vital forces of African dance and the formal strength of Susanne Linke's dance-theatre. It is not only a reflection on the black man's position in African society which can be applied to the Western world as well, but also an exploration of power - physical and intellectual. And a quest to shake society's foundations in order to free man's natural impulses. For „under the asphalt runs the water of life“.

Produktion: V.F.Z.T. Köln e.V., Koproduktion: Jant-Bi (Senegal), Théâtre de la Ville (Paris), Choreographisches Zentrum (Essen), Goethe Institut (Dakar)  
Gastspiel gefördert vom GOETHE-FORUM

Am 17. März um 21.30 Uhr führt die Journalistin Katja Schneider ein Gespräch mit Susanne Linke, Avi Kaiser und Germaine Acogny im Gastspiel/ Black Box. Der Eintritt ist frei.

16. und 17.03. 20.00 Uhr  
Dauer: 70 Minuten  
Gastspiel/ Carl-Orff-Saal  
DM 30.-/ DM 23.- (DM 20.- / 15.-)



D A N C E

SEN HEA HA,  
Korea / USA  
Epiphany



Spirituelle Bilderwelten und rituelle Tanzfiguren bestimmen die Performances der seit 1993 in Los Angeles lebenden koreanischen Tänzerin und Choreographin Sen Hea Ha. Mit ihren Choreographien versucht sie, die Traditionen Koreas mit unserer globalen modernen Gesellschaft zu verbinden und den traditionellen koreanischen Tanz mit westlichen Tanztechniken zu verknüpfen. Das Resultat sind filigrane, ästhetische Kunstwerke, die den Zuschauer verzaubern und in eine fremde Welt entführen, in der sich Kraft und Energie eines fernöstlichen Schamanismus – der Grundlage des traditionellen koreanischen Tanzes und spiritueller Hintergründ von Sen Hea Has künstlerischer Arbeit – direkt vermitteln. Seit ihrem fünften Lebensjahr befasste sich Sen Hea Ha in ihrer Heimat mit den traditionellen und zeitgenössischen Formen des koreanischen Tanzes; 1996 schloss sie in Los Angeles ihr Studium der Tanzethnologie und 1998 der Choreographie/Performance ab. International gefragt, choreographierte sie Stücke zur Musik von György Ligeti, arbeitete u.a. mit Peter Sellars (Salzburger Festspiele) und verbrachte mehrere Wochen als guest-in-residence bei Pina Bausch in Wuppertal.

Sen Hea Ha's work is a search to integrate the traditions of Korean dance with modern explorations in movement. Her main interests are ritualistic dance forms and their ceremonial expressions. Sen Hea Ha has been studying traditional and contemporary dance in Korea since an early age and finished her studies in Choreography, Performance and Dance Ethnology in L.A., where she is living since 1993.

Gastspiel in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Staatsschauspiel/ Marstall.

17.03., 21.30 Uhr  
19.03., 21.00 Uhr  
Dauer: 120 Minuten mit Pause  
Marstall  
DM 28,- (DM 12,-)



**SARDONO W. KUSUMO,**  
Indonesien  
Biography of a Body  
Uraufführung

Der Javanese Sardono W. Kusumo zählt zu den herausragenden Künstlerpersönlichkeiten Indonesiens. Seit mehr als zwanzig Jahren ist der international gefeierte Tänzer und Choreograph als kultureller Botschafter zwischen den Kontinenten Amerika, Europa und Asien unterwegs. Die kompromisslose Erneuerung des Tanzes aus den traditionellen Ritualen und Künsten seines Heimatlandes ist Antrieb seiner künstlerischen Arbeit. Inspiration für seine Stücke findet Kusumo in den Techniken des klassischen javanischen Tanzes und der philosophischen und ethischen Fragen unserer Zeit. In "Biografie eines Körpers" sucht Kusumo anhand seiner eigenen Erfahrung und Entwicklung nach den Grundelementen, die das "Wissen des Körpers" bestimmen. Ausgangspunkt ist der asiatische Kampfsport, seine von ihm ab dem achten Lebensjahr eingeübten Techniken der Selbstverteidigung. Es folgt die nächsthöhere Stufe, der hochkultivierte klassische javanische Hofanz, wo sich die Bewegungen nicht mehr auf einen möglichen Feind richten, sondern in Stadium der Perfektion losgerissen von Emotion und Gefühl nur noch der Meditation dienen: Tanz als ein Weg durch die verschiedenen Gefühlsschichten zum Geist. Die disziplinierten Formen und Techniken der Körperbewegung kodifizieren den Körper und lassen ihn manchmal zu einer Art religiöser Ikonographie werden. Dadurch wird die Körperbewegung zum künstlerischen Mantra.

Sardono W. Kusumo occupies a central role in Indonesian contemporary dance. „Biography of a Body“ is a search for the basic elements that influence „body-knowledge“.

Gastspiel in Zusammenarbeit mit dem Nf: Neues Theater München.

18. und 19.03., 19.00 Uhr  
Dauer: 60 Minuten  
Neues Theater München  
DM 25.- (DM 15.-)



**NEST,**  
Japan  
Circulation Module  
Europäische Erstaufführung

Mit der experimentellen Multimedia-Installation „Circulation Module“ unterleitet die junge japanische Gruppe Nest den Versuch, die verwirrende Vielfalt der modernen Gesellschaft und das „informative Chaos“ unseres heutigen Lebens darzustellen. Die in dieser Performance völlig gleichberechtigten Medien - Licht/Video-Installationen, Musik, Bewegung/Tanz - verschmelzen zu einem umfassenden, komplexen Raumerlebnis. Musik (elektrisches Schlagzeug, DJs etc.) und optische Elemente als Impulsgeber für die repetitiven Alltagsbewegungen der Tänzer.

Gründer und Leiter von Nest ist der 29jährige Choreograph Yazo Ishiyama. Seit ten Jahren setzt sich das in gleichberechtigter Ko-Autorenschaft arbeitende Kollektiv aus Architekten, Musikern, Videokünstlern und Programmierern mit Computerkultur und -technologien auseinander. Das Konzept des „offenen Systems“ ermöglicht der Kerngruppe um Ishiyama, je nach Bedarf projektbezogen mit Künstlern aus anderen Bereichen zusammenzuarbeiten (Tanz, Bildende Kunst etc.). „Circulation Module“, 1998 in Tokio uraufgeführt und seither in einem ständigen Prozess weiterentwickelt, ist eine spannende Tanz-Musik-Licht-Installation, eine Multimedia-Performance dicht am Puls der Zeit.

„Circulation Module“ is a multimedia-installation that features dance, music, visuals and installation art. With this creation, NEST, a Japanese group formed of architects, musicians, visual creators and computer programmers, tries to present the multiplicity of modern society and the „informative chaos“ of our kaleidoscopic contemporary life.

Gastspiel unterstützt von der Japan Foundation und der Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture.

18.03., 21.00 Uhr  
19., 20. und 21.03., 20.00 Uhr  
Dauer: 60 Minuten  
Muffattheater  
DM 25.- (DM 18.-)



MICHA PURUCKER,  
Deutschland  
Chongno -3(sam)-ga  
Raum-Installation  
Uraufführung



Micha Purucker studierte Architektur, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft, bevor er 1985 als Tänzer und Choreograph das Choreographenkollektiv Dance Energy in München mitbegründete. Seine künstlerische Recherche richtet sich auf die Wahrnehmung von Tanz und Bewegung in der Auseinandersetzung mit anderen Künsten. Vorzugsweise an alternativen Spielorten schafft er aus Licht und Schatten, aus Tönen und Geräuschen, aus gesprochener und projizierter Sprache, aus Film und Live-Tanz Räume mit jeweils eigener Aura. Der Titel seiner für DANCE konzipierten Raum-Installation ist inspiriert von seinem letzten längeren Studienaufenthalt in Korea. „Chongno -3(sam)-ga“, ein großer Verkehrsknotenpunkt in Seoul, dient als Synonym für Durchfluss und urbanes Nomadentum. Die Installation, eine "Box", in der sich Fotos, Diaprojektionen, Videos und Sound-Collagen überlagern, ist im übertragenen Sinn eine solche Kreuzung. Inmitten der unablässigen Ströme von Informationen, im Zentrum eines unüberschaubaren Netzes von Referenzen, wird der Körper zum einzigen Ort der Ruhe, einer Enklave, die ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt. Ein kleiner Raum als Cocon, als "Weltempfänger", der den Besucher woanders hinträgt, aber auch zu sich selbst zurückführt.

Micha Purucker is co-founder and artistic director of Dance Energy, his choreographies and installations were shown throughout Europe and parts of Asia. Seoul's main traffic point „Chongno -3(sam)-ga“ serves him as a metaphor for the crossing of information of any kind.

19. bis 25.01. / täglich 18.00 Uhr bis 22.00 Uhr  
Ort: Bahnhofplatz 2 (neben ABB) / Eintritt frei

Shobana Jeyasingh Dance Company  
Großbritannien  
Palimpsest Deutsche Erstaufführung  
Surface Tension Uraufführung

Shobana Jeyasingh ist in ihrer Wahlheimat London längst Kult. Mit ihrer 1989 gegründeten Company nimmt die geborene Indianerin in der Tanzszenen Englands eine absolute Sonderstellung ein: Ihre vielfach preisgekrönten Choreographien stehen für einen kulturübergreifenden Tanzstil fern von Folklore und Klischee. In den letzten zehn Jahren hat Shobana Jeyasingh mit ihrer Company ein eigenes Vokabular entwickelt, in dem die klassischen, festgelegten Formen des indischen Bharata Natyam und seine akzentuierten Rhythmen mit den fließenden, individuellen Bewegungen des zeitgenössischen westlichen Tanzes eine faszinierende Synthese eingehen. Das mit dem "Time Out Award for Best Choreography" ausgezeichnete Stück „Palimpsest“ (deutsch: ein vielfach überschriebenes Manuskript, auf dem die Spuren der Vorstufen durchscheinen) ist dafür exemplarisch. Auch in dieser Choreographie legen sich Schichten über Schichten und ergeben ein komplexes Gebilde, ein brillantes und oft auch keinschönes Weirbild aus Gegenwart und Erinnerung. „Surface Tension“ ist eine neue Kreation in Zusammenarbeit mit dem bekannten Komponisten Kevin Volans.

*Over the past ten years London-based Shobana Jeyasingh has been creating a unique dance language that expresses her personal British/Indian identity. Using the Indian classical dance form of Bharata Natyam as the starting point for her explorations she creates thought-provoking performances which challenge entrenched and narrow views of cultural boundaries.*

Gastspiel gefördert vom British Council.

Am 21. März um 19.30 Uhr hält Shobana Jeyasingh einen Vortrag mit dem Titel „Imaginary Homelands“. Der Eintritt ist frei.

20. und 21.03., 21.00 Uhr  
Dauer: 75 Minuten  
Gastspiel/ Carl-Orff-Saal  
DM 25.-, 20.- (DM 18.-/14.-)



DANCE

**VIRPI PAHKINEN,**  
Schweden  
Tigergrains in Hourglasses  
Uzumon (Deutsche  
Erstaufführung)  
Saligram

Die Tanzminiaturen und Solo-Performances der eigenwilligen finnischen Tänzerin sind hochartifizielle Gesamtkunstwerke aus Bewegung, Licht und Musik. In meist zeftüpfartigen Bewegungen entwickeln sich ihre Figuren zu irritierend fremdartigen Wesen, entführen den Zuschauer in Zwischwelten, die sich einem rationalen Zugriff entziehen. Virpi Pähkinen's Choreographien, irgendwo zwischen Realität und Utopie, erzeugen durch ihre Originalität, ihre ästhetische Qualität und ihren meditativen Charakter einen faszinierenden Sog, der die Fantasie des Zuschauers in Bewegung setzt. Körperlich-geistige Präsenz und extreme Körperbeherrschung machen die wirr-nerlichten, ritualisierten Performances der Verwandlungskünstlerin zu einem ungewöhnlichen Erlebnis. Die international anerkannte und vielfach ausgezeichnete Künstlerin lebt in Schweden. Sie arbeitet auch mit Ingmar Bergman, sei es in Filmen oder in seinen Produktionen am Royal Dramatic Theatre Stockholm.

*Watching Virpi Pähkinen as she slowly unfolds her limbs in exquisite solos, you feel the heightened parity of mental concentration in every detail, every flexing and articulation of finger and toe. At times, it's as if her body is a ribbon of pliant energy, it flows into held moments of serene composure, yet just as swiftly assumes the predatory edge of a rattled acropon. (The Herald Glasgow)*

Gastspiel in Zusammenarbeit mit dem  
NT: Neues Theater München.

20.03., 19.00 Uhr  
Dauer: 60 Minuten  
Neues Theater München  
DM 20,- (DM 15,-)

**COMPAGNIE SALIA NI SEYDOU**  
Burkina Faso / Frankreich  
Figninto  
Deutsche Erstaufführung

Die beiden Tänzer/Choreographen aus Burkina Faso beweisen, dass zeitgenössischer afrikanischer Tanz nichts mit Folklore zu tun haben muss. Seydou Bano und Salia Sanon, beide Mitglieder der Compagnie von Mathilde Monnier, zeigen ihre zweite eigene Arbeit. „Figninto“ heißt in ihrer Sprache „Das blinde Auge“. Ihre Performance ist eine Reflexion über die Zeit, über die Verkümmnisse des Lebens, das Versagen in der Freundschaft, in der Liebe. Es geht um die verlorene Zeit, in der wir uns gegenseitig nicht wahrnehmen, die wir uns verweigern, weil wir für die Bedürfnisse unserer Mitmenschen und das Wesentliche im Leben oft blind sind – bis es plötzlich unwillkürlich zu spät ist. Mit einem Tanzvokabular, das afrikanische und westliche Techniken harmonisch und anangestrengt miteinander verbindet und die Frage nach den Kategorien „traditionell“ oder „zeitgenössisch“ nebensächlich erscheinen lässt, entwickeln Seydou und Salia zusammen mit Souleymane Badolo und zwei Musikern eine hinreißende Studie über menschliche Sehensichte und Unzulänglichkeiten. Eine überzeugende Performance, die ihnen beim Festival de Nouvelle Danse 1999 in Montréal den Publikumspreis einbrachte.

*The second collaboration between Burkina-Faso choreographers Seydou Bano and Salia Sanon, „Figninto“ (blind eye) deals with the passage of time, with the failure of friendships and our narrow-mindedness towards others. Their performance is simple and complex, brilliant and deeply emotional. A performance far from the beaten paths, be they traditional or contemporary.*

21., 22. und 23.03., 20.00 Uhr  
Dauer: 70 Minuten  
Münchner Volkstheater  
DM 20,- (DM 15,-)



THEATREWORKS Singapur  
The Flying Circus Project  
Desdemona: Deconstructed-  
Reconstructed  
Atelierfassung / Uraufführung



Eine indische Kathakali-Tänzerin spielt Othello, ein berühmter Puppenspieler aus Myanmar (Burma) lässt die Puppen tanzen, zwei Videokünstler aus Singapur und Korea liefern die Filmbilder, während höflicher Gesang vernichtet mit popartig veränderten Zitherspiel aus Korea die Performance musikalisch begleitet: „Desdemona“ ist die jüngste Arbeit von Shooting Star Ong Kong Sen, dem künstlerischen Leiter von TheatreWorks und seinem The Flying Circus Project, einem „Theaterlabor“, in dem sich Künstler aus unterschiedlichen Kulturen Asiens zu gemeinsamen Projekten zusammenfinden. In „Desdemona“ sprechen die Akteure ihre eigene Sprache, benutzen die traditionellen Stilmittel ihrer Kultur und machen, im Zusammenspiel mit zeitgenössischen Theaterformen, die Performance zu einem vielschichtigen Gesamtkunstwerk. Mit „Desdemona: Deconstructed - Reconstructed“ entsteht in München eine neue Version. Die für das Adelaide Festival erarbeitete Produktion wird in ihre Einzelteile zerlegt, in einem offenen Arbeitsprozess öffentlich hinterfragt und neu montiert. Dem Zuschauer vermittelt sich auf diese Weise ein spannender Einblick in die Arbeitsweise der Company und die Traditionen, Kunstformen und Techniken der verschiedenen Kulturen.

*TheatreWorks is one of the leading theatre companies in Asia known for its reinvention of traditional performance through a juxtaposition of cultures. „Desdemona“, initiated and directed by the company's artistic director Ong Kong Sen, is their most recent creation. The Munich version will focus on the cultures which make up „Desdemona“ rather than just perform the production.*

Gastspiel in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Staatsschauspiel/ Marstall.  
Koproduktion: The Telstra Adelaide Festival, TheatreWorks Singapore. Unterstützt von Arts Fund Committee, Lee Foundation, Saison Foundation

22. und 23.03., 21.00 Uhr  
Dauer: 120 Minuten  
Marstall  
DM 28,- (DM 12,-)



D A N C E

CLOUD GATE DANCE THEATRE,  
Taiwan  
Moon Water

Der taiwanische Choreograph Lin Hwai Min ist einer der wichtigsten Repräsentanten des zeitgenössischen Tanzes in Asien. Seine Werke sind verblüffende Synthesen zwischen modernem westlichem Tanztheater, einem traditionell-asiatischen Bewegungspertoinen und fernöstlicher Philosophie.

Mit „Moon Water“ (Suei Yue) assoziieren Chinesen zweierlei: das buddhistische Sprichwort „Blumen in einem Spiegel und der Mond im Wasser sind nur Täuschungen“ und der Idealzustand eines Tai-Chi-Praktizierenden: „Energie fließt wie Wasser, während der Geist scheint wie der Mond“. Lin Hwai Min inszeniert mit seinen 21 in Ballett, Modern Dance, Peking-Oper und Tai-Chi geschulten Tänzerinnen und Tänzern ein faszinierendes Gleichnis um Sein und Schein, Anstrengung und Leichtigkeit, Yin und Yang – eine in Bewegung umgesetzte Meditation zu den Seiten für Violoncello von Johann Sebastian Bach. Die präzisen, auf Tai-Chi basierenden Bewegungen der Tänzer doppelten sich in einem schräg über der Bühne schwebenden Spiegel und später in der mit Wasser überfluteten Tanfläche und verschwimmen zu diffusen Traumbildern. Nichts ist, was es scheint, alles fließt. Betörende Bilder und eine irritierende Reise ins Unbekannte. „Moon Water“ ist eine neue Produktion des Cloud Gate Dance Theatre, dessen Gastspiel „Songs of the Wanderers“ 1998 in München stürmisch gefeiert wurde.

*By translating and metamorphosing the essence of traditional Chinese physical exercise into a blend of dance and theatre, Lin Hwai-Min has created yet another milestone in the development of 20th century dance. „Moon Water“ reflects the relationship between appearance and essence, effort and effortlessness, yin and yang. A strikingly beautiful and lyrical study of time.*

Gastspiel unterstützt von der National Culture and Arts Foundation of Taiwan und der Taipei Vertretung in Deutschland, Büro München.

Meet the artist

Am 25. März um 14.00 Uhr lädt Lin Hwai Min, Choreograph des Cloud Gate Dance Theatre zu einem Nachmittag mit der gesamten Compagnie in den Gastieg/ Carl-Orff-Saal ein, die Arbeitsweise und Philosophie des Cloud Gate Dance Theatre näher kennenzulernen. Der Eintritt ist frei.

24. und 25.03., 21.00 Uhr  
Dauer: 70 Minuten  
Gastieg/ Carl-Orff-Saal  
DM 36,-, 23,- (DM 20,-, 15,-)

MAYA KRISHNA RAO, Indien  
Khol Do  
Deutsche Erstaufführung

Auch wenn Maya Krishna Rao in ihrer Solo-Performance keine lineare Geschichte erzählt, so folgt ihre Darstellung doch einer literarischen Vorgabe, der Erzählung „Khol Do“ (Die Rückkehr) des indischen Autors Saadat Hasan Manto. Sie handelt von der alpträumhaften Suche eines Vaters nach seiner in den Wirren des indisch-pakistanischen Trennungskrieges verschollenen Tochter. Es ist eine sehr verinnerlichte und gleichzeitig höchst expressive Ausdrucksweise, mit der die von der klassischen Tanzform Kathakali geprägte Tänzerin menschliche Emotionen auf die Bühne bringt. Mit einer in dieser Art für den indischen Tanz ungeübten Intensität zeichnet sie Verzweiflung und Liebe eines Vaters, dessen Tochter dem Wahnsinn des Krieges zum Opfer fällt und die er am Ende seiner Suche in sich selbst findet. Die Verwandlung des Vaters Shirajuddin in die geliebte Sakina ist eine Transformation, die Maya Krishna Rao in ihrem unverwechselbaren Tanzstil auf höchst glaubhafte, poetische Weise vermittelt und damit beim Publikum starke Emotionen auslöst. Die in Delhi lebende Künstlerin studierte unter anderem Theatre Arts an der Universität von Leeds (GB) und arbeitet neben ihren Theateraktivitäten häufig für Film und Fernsehen, wo sie sich besonders für soziale und politische Themen engagiert.

*Maya Krishna Rao's presentation of Saadat Hasan Manto's story „Khol Do“ (The return) is a new language of dance that draws inspiration from tradition and is yet contemporary. Maya's inspiration for this piece is Kathakali, the ancient Indian language of dance, but it is her body and not so much the myths that communicate.*

Gastspiel in Zusammenarbeit mit dem Nf: Neues Theater München.

24. und 25.03., 19:00 Uhr  
Dauer: 60 Minuten  
Neues Theater München  
DM 20,- (DM 15,-)



## Workshop: Moderner afrikanischer Tanz Germaine Acogny (Senegal/ Frankreich)

Germaine Acogny, Tänzerin, Choreographin und künstlerische Leiterin der Compagnie „Jant-Bi“ („Le coq est mort“ in der Choreographie von Suzanne Linke) wird einen Workshop für modernen afrikanischen Tanz leiten.

Als ehemalige Schülerin von Maurice Béjart hat sie die von ihm gegründete MUSA-Schule in Dakar geleitet. Seit 1997 initiiert und leitet sie im Senegal mehrmontatige panafrikanische Workshops für traditionellen und zeitgenössischen Tanz.

Mit ihrem Wissen um den Reichtum und die Tiefe der afrikanischen Tänze und ihrem Studium des modernen europäischen Tanzes ist sie zu der profiliertesten und konsequentesten Botschafterin eines modernen afrikanischen Bewusstseins geworden, das den Tanz erneuert, dabei seine Wurzeln aber nicht verleugnet.

Der Workshop ist für Anfänger und Fortgeschrittene geeignet.  
25., 26.3.  
Hasting-Studio für Bewegung und Tanz,  
Königinstr. 34, 80802 München

Information und Anmeldung unter Tel./Fax:  
089/ 34 93 24



Germaine Acogny

## FAMA

Ist eine zweisprachige Sonderpublikation (deutsch/englisch), die im Auftrag von DANCE von den Kulturmagazinen MASKA (Ljubljana) und FRANKICA (Zagreb) herausgegeben wird. FAMA veröffentlicht Texte, die DANCE auf der reflexiven Ebene begleiten. Unter dem Leitgedanken „The Body (in)difference“ werden Themen rund um den „darstellenden Körper“ untersucht, darunter: „the performing body“ in verschiedenen kulturellen, lokalen und globalen Bezugssystemen; die Frage nach einem geeigneten Vokabular, das es erlaubt, über interkulturelle Ausdrucksformen zu sprechen und der Aspekt des „multikulturellen Konzepts“ im zeitgenössischen Tanz.

FAMA erscheint am 17. Februar 2000.  
Leseproben im Internet gibt es unter  
[www.dancemunich.de](http://www.dancemunich.de).

Sie können FAMA bestellen oder während des Festivals an den jeweiligen Veranstaltungsorten zum Preis von DM 10,- erwerben.

Bestelladresse:  
DANCE  
Ludwigstraße 8  
80539 München  
Tel.: 089/ 280 56 07  
Fax: 089 / 280 56 79  
email: [dance2000@tplemotor.de](mailto:dance2000@tplemotor.de)

**Zwischen den Welten:  
Choreographen,  
Künstler und  
Tanzkritiker bei  
DANCE.**

Vorträge, Gespräche  
und Meet the artist

**Eintritt frei**

Katja Schneider, Tanzkritikerin (Süddeutsche Zeitung, ballett-international), spricht mit den Choreographen Susanne Linke und Ari Kaiser sowie der Gründerin des senegalesischen Tanzentrums "Jant-Bi" Germaine Acogny, auf deren Einladung Susanne Linke in den Senegal kam, über unterschiedliche, sich manchmal annähernde Auffassungen von Körper-, Tanz- und Kulturkonzepten.

**Gespräch**  
17.3., 21.30 Uhr  
Dauer: ca. 60 Minuten  
Gasteig/ Black Box  
In deutscher Sprache  
Eintritt frei



André Lepecki, Tanzkritiker, Essayist, und Dramaturg aus den USA hinterfragt in seinem Vortrag "The body (in)difference" zwei gängige, dabei aber zu kurz greifende Sichtweisen: Tanz zu sehen und zu interpretieren: Tanz als universelle Sprache, die Grenzen hinter sich lasse und Tanz als Ausdruck von Kultur. Er wird auch ansprechen, wie diese beiden Positionen die politischen Ansichten um den Sinn und die Bedeutung von Tanz auch in der Tanztheorie eingrenzen.

**Vortrag**  
20.3., 18.00 Uhr  
Dauer: ca. 45 Minuten  
Gasteig/ Black Box  
In englischer Sprache  
Eintritt frei

Die Tanzkritikerin Eva-Elisabeth Fischer aus München (Süddeutsche Zeitung) und André Lepecki aus den USA sprechen über Tanz als decodierbare, lesbare Sprache. In "How to read dance" werden ihre unterschiedlichen Umgangs-, Sicht- und Rezeptionsweisen des Tanzes im Ansatz persönlicher Interpretationen und im Kontext aktueller kulturpolitischer Entwicklungen betrachtet.

**Gespräch**  
20.3., 19.30 Uhr  
Dauer: ca. 60 Minuten  
Gasteig/ Black Box  
In englischer Sprache  
Eintritt frei

Die britische Choreographin Shebana Joyasingh, gebürtige Inderin, ist streitbare Verfechterin einer kulturpolitischen Haltung, die fordert, Europa neu zu denken. In ihrem Vortrag "Imaginary homelands" bezieht sie deutlich Stellung zu Klischees und Stigmen über Nationalität und kulturelle Zuschreibungen.

**Vortrag**  
21.3., 19.30 Uhr  
Dauer: ca. 45 Minuten  
Gasteig/ Black Box  
In englischer Sprache  
Eintritt frei

**Meet the artist**

Lin Hwai Min, Choreograph des Cloud Gate Dance Theater aus Taiwan lädt zu einem Nachmittag mit der gesamten Compagnie ein, die Arbeitsweise und Philosophie näher kennenzulernen. Tai Chi ist für Lin Hwai Min mehr als Form und Technik, Tai Chi ist eine Philosophie der Bewegung, eingebettet in buddhistisches Bewusstsein.

**25.3., 14.00 Uhr**  
Dauer: 120 Minuten  
Gasteig/ Carl-Orff-Saal  
In englischer Sprache  
Eintritt frei



## ALLES HAT SEINE GRENZEN Podiumsdiskussion

Globalisierung fasziniert: Informationen, Produkte, Unterhaltung und Kommunikation funktionieren heute weltumspannend. Alte Erfahrungsbewürfe werden aufgebrochen, globale, westliche, Lebens- und Marketingentwürfe sind überall zugänglich. McDonald's und Internet, Menschenrechte und Esotik.

Gleichzeitig rückt die westliche Kulturkritik die Ortlosigkeit des Individuums und das Zerbröckeln lokaler Identität ins Bewusstsein. Multikulturalität, Begegnung, Austausch, Lerngemeinschaften, Perspektivwechsel sind nur einige Begriffe, die diesen kulturkritischen Kontext begleiten und auch den aktuellen Diskurs über zeitgenössischen Tanz betreffen - geht es doch um folgende Fragen:

- Welche Missverständnisse hat der Begriff der „Multikultur“ hervorgerufen?
- Wie können heute Verständnis- und Verständigungsmöglichkeiten definiert werden?
- Was bedeutet unter diesen Voraussetzungen „kultureller Austausch“?
- Sind kulturelle Lerngemeinschaften eine neue Illusion humanistischer Philosophie?
- Ist Tanz als Ausdruck - wie oft unterstellt - eine international verständliche Sprache, also universell? Oder ist es Ausdruck von lokaler Kulturgeschichte?

### Teilnehmer:

Dr. Joana C. Breidenbach (Berlin)  
Ethnologie

Prof. Dr. Julian Mida - Rümelin  
(München)  
Kulturreferat der Landeshauptstadt  
München, Philosophie

Dr. Johannes Odenthal (Berlin)  
Haus der Kulturen der Welt

Ong Keng Sen (Singapur)  
Regisseur

Dr. Stephan Wackwitz (Krakau)  
Leiter des Goethe-Institut Krakau

Ina Zukrigl (Berlin)  
Ethnologie

Moderation: Dr. Ulrich Bielefeld,  
Hamburger Institut für  
Sozialforschung

Podiumsdiskussion des  
Kulturreferats der Landeshauptstadt  
München, Fachgebiet Wissenschaft

24.3., 16.00 - 19.00 Uhr  
Großes/Vortragsaal der Bibliothek  
Eintritt frei  
In deutscher Sprache

### Panel Discussion

*Globalization fascinates: information, products, entertainment and communication function today encompassing the whole world. Old experience designs are being broken up, global, Western, living and marketing designs are accessible everywhere. McDonald's and Internet, human rights and exoticism.*

*At the same time, the western cultural criticism is revealing the localization void of the individual and the crumbling of local identity. Multiculturalism, encounter, exchange, learning communities, change of perspective are only a few of the terms that accompany this culturally critical context and also affect the current discourse on contemporary dance.*

## ATELIER

### BODY CULTURES/ BODY TALKS

Gedanken, Gespräche, Diskussionen rund um den künstlerischen Schaffensprozess in den verschiedenen Welten von Tanz

DANCE schafft den Choreographen die Möglichkeit - so lange wie es ihre Zeit erlaubt - das Festival zu besuchen, sich zu treffen und gegenseitig die Arbeiten zu sehen. Das Atelier bietet Zeit und Raum, um über Ideen, Gedanken, die Vielfalt der Methoden künstlerisch zu arbeiten, zu sprechen und sich dabei über Performance, Tanz, Kunst, Politik und Welt auszutauschen.

Die theoretische und kritische Debatte um „Multikulturalismus“ der vergangenen zwanzig Jahre hat in Konzepten, die auf das „Andere“ und den „Unterschied“ ausgerichtet waren, versucht, auf Begegnungen zwischen den Kulturen aufmerksam zu machen und sie zu fördern.

Durch Gespräche über die künstlerische Praxis und die persönlichen Erfahrungen, Kunst zu machen, wird der Diskurs um interkulturelle Multikulturalität und Interkulturalität aus künstlerischen Perspektiven durch Ansichten aus anderen Kulturkreisen erweitert.

In dem Diskurs um Performing Arts werden vorgefasste Meinungen und Erwartungshaltungen beleuchtet und sich möglichen alternativen Sichtweisen geöffnet.

Die Themen des Ateliers

#### „Durch den Körper denken“

Künstler und ihre Anliegen in modernen Welten

22.3., 12.00 - 17.00

#### „Authentisch“ versus „zeitgenössisch“

Eigenständigkeit und Assimilation des Körpers beim Aufeinandertreffen von Kulturen

23.3., 12.00 - 17.00

#### „Neue Realitäten/ Neue Kontexte“

In Bewegung: Das Lokale trifft das Globale

24.3., 12.00 - 17.00

Künstler, die in Laufe dieser drei Tage teilnehmen:

Germaine Acogny (Frankreich/Senegal), Shobana Jeyasingh (Großbritannien), Lin Hwai Min (Taiwan), Sen Ho Ha (Korea/ USA), Sandono W. Kusuma (Indonesien), Maya Krishna Rao (Indien), Ong Keng Sen (Singapur), Yuzo Ishiyama u. Satoru Oyama (Japan), Micha Perucker (Deutschland), Salia Sane und Seydou Boro (Burkina Faso/Frankreich), Avi Kabor (Israel)

Prozess-Mentoren: Ghislaine Boddington (GB), Shinkansen London und ResGen Middlesex University, André Lepecki (USA), Tanzkritiken, Essayist, Dramaturg

In Zusammenarbeit mit der Bayerischen Theaterakademie August Everding.

22., 23., 24.3., 12.00 - 17.00

Akademietheater

In englischer Sprache

Die Zahl der Teilnehmer ist begrenzt.

Anmeldung unter Tel.: 089 / 2805607.

1-tages-Ticket: DM 25,- (DM 15,-)

3-tages-Ticket DM 60,- (DM 30,-)



### Choreographers' Atelier

#### Body Cultures/ Body Talks

The Choreographers' Atelier is a get together for evolving thoughts and discussions on the processes of creation in the many worlds of dance. The festival gives this opportunity to the artists to see each others performances and to meet and explore together their ideas on performance, art, politics and the world. Theoretical and critical debate around "multiculturalism" across the last 20 years has attempted to celebrate and promote encounters between cultures through focussing on the concepts of "the other" and "difference". The Choreographers' Atelier, through discussion of artistic practice and personal, individual experiences of making art, will extend and evolve these critical reflections. Questioning existing categories in the discourse of contemporary performing arts, these talks will break down preconceptions and cultural expectations with an aim to gather topical understanding and find alternative ways of seeing. The topics:

22nd March "Thinking through the body" - artists concerns into today's worlds

23rd March "The 'authentic' versus the 'contemporary'" - the body diving into other cultures

24th March "New realities/ New contexts" - motion: what is it that travels? The local meets the global

The Choreographers' Atelier will be conducted in English. The number of participants is limited. Registration phone: +49 89 280 5607

Akademietheater, 22.-24.3., 12.00 - 17.00 Uhr

## Kartenverkauf

Vorverkaufbeginn: 17. Februar  
2000

Kartenverkauf über München Ticket  
an den bekannten Vorverkaufsstellen  
sowie im Gastelg,  
Rosenheimer Straße 5, Mo.-Fr. 10.00  
- 20.00, Sa. 10.00 - 18.00 Uhr,  
bei München Ticket im Rathaus,  
Marienplatz 8, Mo. - Fr. 10.00 -  
20.00, Sa. 10.00 - 18.00 Uhr und im  
"Info-Pavillon Olympiapark" am  
Olympia-Eissportzentrum, Mo.-Fr.  
10.00 - 18.00 Uhr, Sa. 10.00 - 15.00  
Uhr.

Schriftlicher und telefonischer  
Kartenservice: München Ticket  
GmbH, Postfach 29 14 13, 80094  
München  
Tel.: 089/ 54 81 81 81 (Mo. - Fr. 9.00  
- 20.00, Sa. 9.00 - 16.00 Uhr)  
Fax: 089/ 54 81 81 54  
Zahlung mit Scheck oder Kreditkarte  
Versandgebühr: DM 7,-

Online Kartenverkauf:  
<http://www.muenchenticket.de>

Abendkasse im jeweiligen Theater  
eine Stunde vor Beginn der  
Vorstellung

Ermäßigungen (begrenzte  
Kontingent) erhalten Studenten,  
Schüler, Arbeitslose, Zivil- und  
Wehrdienstleistende und  
Schwerbehinderte gegen Vorlage  
eines Ausweises im Vorverkauf im  
Gastelg, bei München Ticket im  
Rathaus und im „Info-Pavillon  
Olympiapark“ sowie an den  
Abendkassen.

## Spieleorte

Gastelg/ Carl-Orff-Saal, Black Box,  
Vortragssaal der Bibliothek  
Rosenheimer Straße 5  
(S-Bahn Rosenheimer Platz)

Muffatthalle  
Zellstraße 4  
(S-Bahn Rosenheimer Platz)

Neues Theater München  
Entenbachstraße 37  
(U1/U2 Kolonnenplatz)

Bayerisches Staatsschauspiel/ Marstall  
Marstallplatz 4  
(U-Bahn Odeonsplatz und U- und S-Bahn  
Marienplatz)

Akademie-Theater  
Prinzregentenplatz 12  
(U 4 Prinzregentenplatz, Bus 53, 54)

Münchner Volkstheater  
Brienner Straße 50  
(U1 Stiglmaierplatz, U2 Königsplatz)

Hauptbahnhof  
Bahnhofplatz 2 (neben ABB)  
(U- und S-Bahn Hauptbahnhof)